

Bódi Katalin

Kazinczy a múzeumban *

Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú cikkeinek értelmezési esélyeiről

Közelítések és távolítások

Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek kapcsolatának vizsgálata sajátos státuszban van a Kazinczy-filológiában: első ránézésre úgy tűnik, hogy a téma kiemelt érdeklődésre tart számot a kutatásokban, hiszen az életmű rétegei és nem utolsósorban a szerző életeseményei nem engednek megfélekezni irodalom, nyelv, ízlés és képzőművészet szoros kapcsolatáról. A téma monografikus feldolgozása¹ a mai napig várat magára, aminek részben maga Kazinczy az „oka”, hiszen képzőművészeti eszményét nem dolgozta ki módszeres tézisekben, a művészetekről való gondolkodását levelezésében, önéletírásaiban elszórt reflexióiból, feljegyzéseiből, listáiból, metszetgyűjteményéből, néhány újságcikkből, illetve verseiből lehet kivonni, a spekuláció bizonyos veszélyével.² Az irodalomtörténet és a művészettörténet különböző alapvetései és kérdésfeltevései sem kedveznek egyértelműen ennek a kutatási iránynak, ami a szerző kanonizálódásának történetétől sem független: ízlésújításának feldolgozásában jellemzően nyelvészeti és irodalmi tézisei, fordítói koncepciója, irodalomszervező tevékenysége és önéletírásai kaptak kiemelt helyet.

Ebben a folyamatban Kazinczy intenzív érdeklődése a képzőművészetek iránt inkább referenciaként, megerősítésként és metaforaként szolgál, ami alátámasztja az irodalomtörténeti-esztétikai belátásokat. Ki ne ismerné a nyelvújítás kiáltványaként is értett levélrészletet, amelyben képzőművészet és irodalom, fordítás, másolat és eredeti egymást magyarázzák, illusztrálva nem utolsósorban az imitáció rendkívül terhelt fogalmát:

„A’ fordítások’ érdemét éreztetni kell az által, hogy a’ melly hazában még nincs festő iskola, a’ melly hazában még nem virágzik a’ festés és faragás, ott a’ Gypsabguszoknak ‘s

* Jelen tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával jött létre.

¹ Csatkai Endre 1925-ben írt doktori disszertációja jó érzékkel mutat rá a Kazinczy-életmű művészettörténeti szempontú feldolgozásának lehetőségeire. Az egyes fejezetek által felvetett szempontok (képzőművészeti és irodalmi elvek együttes vizsgálata, képzőművészeti tárgyú írások, képzőművészet és költészet, ízlésújítási törekvések) a mai napig relevánsok a kutatásban. Az értekezés esszéisztikussága és a Kazinczy-életmű korabeli feltáratlansága azonban korlátozza konklúzióinak érvényességét. Vö. CSATKAI Endre, *Kazinczy és a képzőművészetek* [1925], szerk. GALAVICS Géza, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának kiadványa, 1983.

² Csetri a következőképpen összegzi az alaphelyzetet monográfiája *Kazinczy esztétikai nézeteiről* című fejezetében: „A fejezet címe azt is akarja jelezni, hogy Kazinczy esztétikájáról nem lehet beszélni, mert rendszeresen, tanulmányokban kifejtett esztétikája nem maradt fenn, csak szétszórt megjegyzései, valamint művei és életvitele tanúsága. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a nézetek ne lennének nagyon is markánsak, s kortársai számára éppúgy, mint a vizsgálódó utókor számára, szinte kézzelfogható realitásúak.” CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp. Akadémiai Kiadó, 1990, 116.

Copiáknak nagy a haszna. A fordításnak nagyobb mint a Copiáknak, mert a Cópia merő (hibás) originális; de a fordítás lassanként az idegen nyelvek szépségeit hozza a miénkbe, és éreztetvén, hogy hol maradunk sokkal hátrább az idegeneknél, végre meggyőző a felől, hogy ha egy lineában akarunk valaha ezeknek íróikkal állani, újítani kell nyelvünkön.”³

A művészettörténeti kutatások ugyanakkor látványosan speciális területekre irányulnak, amelyek a hazai szépművészetek történetének feldolgozását bővítik, majdhogynem függetlenül az irodalmi kontextusoktól, rendkívüli részletekkel gazdagítva mindazonáltal a Kazinczyról való tudásunkat.⁴

Egyértelműen nehezíti a kutatások együttműködését a szövegeknek és a Kazinczy által ismert képzőművészeti alkotásoknak a mediális különbözősége: a kéziratoknak, a nyomtatásnak és a textusok későbbi digitalizálásának köszönhetően a szöveges hagyaték nagyrészt ismert vagy legalábbis a megismerés lehetőségével kecsegtet. Ezzel szemben a Kazinczy által birtokolt vagy figyelemmel kísért festmények, metszetek, szobrok és egyáltalán maguk az alkotók sokszor csak éppen az ő leírásaiból, említéseiből ismertek, s rendkívül nehéz visszajutni magukhoz a műalkotásokhoz, aminek részben a képzőművészeti kánon, részben a képzőművészeti alkotások digitalizálásának problémái szabnak határt. Nem véletlen tehát, hogy éppen az esztétikai tapasztalat nyelvi közvetítettsége, illetve a képzőművészet és az irodalom közötti mediális átjárhatóság problémája (az ut pictura poesis-elv vizsgálatát is integrálva) válik sok esetben a kutatások tárgyává. Kiemelkedőek azok a két irányt ötvöző és jellemzően a Kazinczy-szövegkorpusz egy-egy részterületét kitüntető tanulmányok, amelyek azt bizonyítják, hogy mennyire gyümölcsöző és sok esetben mennyire elválaszthatatlan az életműben a textualitás és a vizualitás, amiből kiindulva Kazinczy (irodalom- és művészet)esztétikai alaptéziseihez juthatunk közelebb.⁵ Kétségtelen, hogy a

³ Kazinczy Ferenc Kis Jánosnak, 714. sz. levél, KazLev. III., 1805. január vége körül.

⁴ Vö. pl. SINKÓ Katalin, *Kazinczy és a műgyűjtés*, Ars Hungarica, 1983/2, 269–276., SZABÓ Péter, *Kazinczy portré-esztétikája*, Ars Hungarica, 1983/2, 277–282., CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia, *Kazinczy Ferenc és a magyar művészettörténeti nyelv*, Ars Hungarica, 2008/1–2., 93–178., PAPP Júlia, *Könyv és kép a 19. század elején: Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*, Bp., Argumentum – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

⁵ Pál József az *Egy gyermek sírkövére* című epigramma és az Árkádia-per elemzésében mutat rá arra, hogy képzőművészeti kontextus nélkül végeredményben értelmezhetetlenek Kazinczy szövegei és vitapozíciója: vö. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1988, 115–120, 159–169. Borbély Szilárd tanulmányai gondolják tovább az Árkádia képzőművészeti eszményének alkalmazhatóságát Kazinczy és Csokonai életműve vonatkozásában. Vö. BORBÉLY Szilárd, *Az Árkádia-per előképe; 15 paragrafus az utánpótlásról (Az Árkádia-per ikonográfiai összefüggései kapcsán); Csokonai karaktere és az Árkádia-per* = B. Sz., *Árkádiában*, Debrecen, Csokonai, 2006, 7–26., 73–83., 103–124.

Fried István Csatai Endre értekezésének címéből kiinduló tanulmányában Kazinczy képzőművészeti tájékozódásának az egész életmű értelmezésének szempontjából megkerülhetetlen jelentőségére figyelmeztet. Vö. FRIED István, *Kazinczy és a képzőművészetek* = F. I., *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátorlajújhely–Szeged, 1996, 99 – 113. (A tanulmány eredetileg az Ars Hungarica 1986/2 számában jelent meg, a 165–176. oldalakon, irodalomtörténeti recepciójáról azonban csak

kutatások felelőssége abban is van, hogy bevonják a köztudatba azoknak a szövegeknek a körét, amelyeken keresztül vizsgálható, s végeredményben mégiscsak koncipiálható a teoretizálásnak látszólag ellenálló töredékes szövegtömeg Kazinczy életművében a képzőművészetek vonatkozásában.

A Petőfi Irodalmi Múzeum *A Szép és a Jó: Kazinczy és a művészetek* című kiállítása, illetve a kiállítás katalógusa mutat rá legújabbban az interdiszciplinaritás megkerülhetetlenségére, ami többek között tehát az intermedialitásból és a szövegek pluralitásából adódik. Az átjárás alaphelyzete a képek (festmények, térképek, grafikák, metszetek, szobrok) láthatóvá tételével és Kazinczy leveleiből, útleírásaiból, verseiből, folyóiratközleményeiből vett idézetek mellérendelésével válik megtapasztalhatóvá. A kiállítás természetesen létrehoz egy markáns narratívát, ami (szükségképpen) a kronologikus rendet választja: a műfaji-mediális sokféleség, illetve Kazinczy gondolkodásmódjának alakulástörténete másként talán nem lehetne befogható a kiállítás terében, ugyanakkor ez a koncepció mégiscsak rá tud mutatni a plurális értelmezések lehetőségére.⁶ A kiállítás és a katalógus mindazonáltal szimbolikus is, hiszen a múzeum terébe helyezi azt az embert szövegein, portréin, gyűjteményén keresztül, akinek közvetítésével hazai viszonylatban tanulmányozhatóvá válik a XVIII–XIX. század fordulóján születőben lévő múzeumi kultúra, a személyes esztétikai tapasztalat és a képzőművészetek intézményesülése.

a tanulmánykötetben való megjelenése óta beszélhetünk.)

Bartók Péter Szilveszter az ut pictura poesis-elv problémáját járja körül az *Egy gyermek sírkövére*, illetve a *Kis és Berzsenyi* című versek elemzésével Winckelmann és Lessing vitájának kontextusában. Vö. BARTÓK Péter Szilveszter, *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában: mediális olvasatok*, Szkhion, 2006/2., 66–82.

Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiájának második „exkúrsusában” Kazinczy neoklasszicizmus-fogalmát Winckelmann felől értelmezi: RADNÓTI Sándor, „*Xenidion s Etelke*”. *A magyar winckelmannianizmus határai* = R. S., *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 461–510.

Legújabb Balogh Piroska, Főrizs Gergely és Tóth Orsolya mutattak rá Kazinczy esztétikai fogalmainak rétegzettségére és képzőművészeti tájékozódásának összetettségére. Vö. BALOGH Piroska, *Szöveg és kép interakciója: Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében = A nyelvújítás világa. Tanulmányok Kazinczy és a nyelvújítás máig tartó hatásáról*, szerk. BALÁZS Géza, Bp., Magyar Szemiotikai Társaság, 2009, 15–21., FŐRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, It., 2011/4., 451–474., TÓTH Orsolya, *Kazinczy Win(c)kelmann olvas*, Holmi, 2013/augusztus, 978–994.

Szintén nagyon lényegesek újabban az angolkert esztétikáját vizsgáló tanulmányok Kazinczy művészeti gondolkodásának megértésében, ehhez lásd GRANASZTÓI Olga, *Kazinczy és korai angol tájképi kertek Magyarországon = Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila, GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 193–206.; illetve Hermann Zoltán, „*Béjárom a sok kertet*” (*Tájképek és képtájak a Bácsmegyeyben*), uo., 207–221.

⁶ *A Szép és a Jó: Kazinczy és a művészetek, Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2009. május 27 – 2010. február 28.* [kiállítás-katalógus], szerk. KOVÁCS Ida, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, é. n. A katalógusban helyet kapó tanulmányok is az átjárás szükségességét teszik hangsúlyossá, nem utolsósorban azzal, hogy szerzőjük egy művészettörténész, illetve egy irodalomtörténész: MAROSI Ernő, *A Szép és a Jó – Kazinczy és a művészetek*, 7–12., GYAPAY László, *A műalkotások megítélésének szempontjai Kazinczynál*, 15–24.

A tanulmány címébe emelt „Kazinczy a múzeumban” természetesen annak a metaforája is, hogy Kazinczy maga miként integrálja képzőművészeti írásaiba a szemlélődő tekintetet, a műalkotás előtt álló érzéki ember esztétikai tapasztalatát. Kazinczy a képzőművészetek iránti rajongásában, gyűjteményének bővítésében, könyvkiadói gyakorlatában, leveleiben, útleírásaiban, verseiben, folyóiratközleményeiben elhelyezett szétszórt reflexióiban valójában egy olyan képzőművészeti kánont mutat fel, ami stílustörténeti szempontból meglehetősen heterogén, homogenitását jobbra a szemlélődő személye képes megadni. Fried István, reflektálva Németh László negatív Kazinczy-képére („Kazinczynak az ízlése volt a képzelete.”), elfogadja, hogy „Kazinczy ízlésében volt egyoldalúság”, ugyanakkor zárójelben hozzáteszi, hogy „talán nem oly mértékben, mint hiszik”. Ezt a megengedő megjegyzést azonban a Winckelmann-hatás hangsúlyozásával vonja azután háttérbe: „azt sem volna helyes vitatnunk, hogy bizonyos arányeltolódások mutatkoztak művészi gondolkodásában fogságából kijövet; és azt is készséggel elismerjük, hogy Winckelmann műveinek alapos tanulmányozása például a németalföldi festők értékelésének kevésbé kedvezett.”⁷ Radnóti Sándor és Tóth Orsolya kutatásai azonban arra figyelmeztetnek, hogy a német teoretikus írásainak hatását az elmúlt évtizedek kutatásai túlhangsúlyozzák, vagyis nem járunk el helyesen, ha szűkítetten Winckelmann tézisei felől próbáljuk Kazinczy művészetesztétikai nézeteit megérteni.⁸

Kazinczy figyelme a képzőművészetek iránt, galerialátogatásai, műgyűjtő tevékenysége, az általa gondozott kötetek metszetekkel való díszítése, illetve képzőművészeti reflexióit tartalmazó folyóiratközleményeinek megjelenése azokhoz az évtizedekhez kötődik, amikor Európa-szerte megváltozik a művészetek státusza azáltal, hogy megszületik a művészet modern értelemben vett fogalma, amivel szoros összefüggésben jön létre a múzeum megint csak modern értelemben vett intézménye.⁹ A múzeumi kultúra kialakulásának időszaka és nemcsak egyszerűen a neoklasszicizmus esztétikája, hanem a neoklasszicizmus időtapasztalata is mint kontextusok hatékonyan segíthetnek egy olyan perspektíva kijelölésében, ahonnan jó eséllyel kezelhetővé válik a Kazinczy-életmű képzőművészeti tárgyú írásainak műfaji és nyelvi heterogenitása, valamint pontosíthatók Kazinczy képzőművészet-esztétikai alapfogalmai.

Tanulmányomban azzal próbálok számot vetni, hogy Kazinczy képzőművészeti tárgyú folyóiratpublikációiból kibontható-e valamiféle tételes művészeteszmény, egyfajta alapító

⁷ FRIED, *i. m.*, 112.

⁸ Vö. RADNÓTI, *i. m.*, 470–472., TÓTH, *i. m.*, 990.

⁹ Vö. RADNÓTI, *i. m.*, 19–54.

jellegű művészetesztétikai teória, amelynek háttérében egy jól körvonalazható művészeti kánon áll. Azért tartom lényegesnek elsősorban az újságok hasábjain közzétett írásainak vizsgálatát, mert a mediális közeg által (implicite) előírt szövegszerkesztési technikák, illetve annak nyilvánossága feltételez(het) egy koncipiáló tudatosságot a szerző részéről. Fried István idézett tanulmánya elsősorban Kazinczy képzőművészeti reflexióinak töredékességét, s mindezzel együtt azoknak egyfajta univerzalisztikus magyarázat-jellegét emeli ki az életmű vonatkozásában. Amellett, hogy jó érzékkel emel ki különféle listákat és reflexiókat Kazinczy kézíratos hagyatékából és levelezéséből, arra a következtetésre jut, hogy a képzőművészetek iránti érdeklődés része az egész életművet meghatározó ízlésújítási törekvésnek, olyan inspirációs forrás, amely „biztosítja a rálátást az életre, éppen azáltal, hogy magasabb erkölcsiséggel ajándékozik meg, s biztosítja az eligazodást az életben, hiszen az élet helyes értelmezését sugallja.”¹⁰ A feszültség jól érzékelhető: miként lehetséges spekuláció nélkül az ilyesfajta koncipiáló konklúzió levonása, ha a szövegmozaikok variálásától nem lépünk tovább? Nem kevésbé nyugtalanító kérdés, hogy mi történik akkor, ha valóban számot vetünk a Kazinczy-életmű szintézis-jellegű íásaival a képzőművészetek tárgyában.

A fenti mediális szempontot figyelembe véve elsőként érdemes összegezni a Kazinczy életében nyilvánosságot kapó képzőművészeti tárgyú írásokat és tematikus csomópontjaikat, amit követően az elemzés lehetőséget adhat a szövegekben megfogalmazódó látásmód és művészeti kánon összefoglalására. Mivel valójában meglehetősen kevés a szoros értelemben képzőművészeti tárgyú közleménye Kazinczynak, némiképpen túlzásnak hatna kategóriák létrehozása, célszerűbbnek tűnik a kiinduláshoz az egyszerű időrendi felsorolás és egy rövid jellemzés.

Elsőként az Árkádia-per részeként ismert *Még egy szó Árkádiáról* című közleményt (Hazai Tudósítások, 1807. I. 47. sz., toldalék, 389–391.) érdemes kiemelni, ami teljesen egyértelművé teszi Kazinczy vitapozícióját, vagyis az Árkádia-fogalom képzőművészeti értésmódját. A közlemény Charles Paul Landon festő és népszerű művészeti író tézisét ismerteti, majd az általa gondozott kiadványsorozat recenzálásába fordul át. Az Árkádia-per időszakában jelenik meg a hotkóci angolkerttről írt cikksorozat is,¹¹ amelyben Kazinczy az útirajz diskurzusában beszéli el az utazási élményeit és bemutatja a Csáky-birtokot. Az angolkert teóriájának összegzése ugyanakkor általános neoklasszicista művészetesztétikai

¹⁰ FRIED, i. m., 106.

¹¹ *Hotkócz, Anglus-kertek.*, Hazai Tudósítások, 1806. I. 31. sz., 262–263.; 32. sz., 268–271., 33. sz., 276–279.

alapelvek rögzítéseként olvasható.¹² Hasonlóképpen nem képvisel letisztult tudományos diskurzust az a háromrészes cikksorozat, ami a *Mesterségek. Festés, faragás nálunk* címet viseli, és a Hazai és Külföldi Tudósítások 1812-es évfolyama első kötetének 29–31. lapszámaiban jelent meg. A közlemény nemcsak a címe, hanem a szerkezete alapján is a képzőművészeti tézisek módszeres kidolgozását ígéri. Már az első bekezdésből kiderül, hogy Kazinczy megszólalása a 18. lapszámban közzétett hírhez kapcsolódik, amely korábbi publikáció beszámol a bécsi akadémia növendékeinek kiállításáról, ahol a „Historiai Képirásban” a második helyezést egy Höfel¹³ nevű, pesti születésű festő nyerte el. A híradás annak a reménynek is hangot ad, hogy „Országunkban is lábrakap a’ Mesterség, tsak legyen pártfogója”. Erre a kommentárra reflektál a cikk bevezető mondatában Kazinczy, hogy azután összefoglalást adjon a Magyarországon látható kiemelkedő festmények és szobrok soráról. Három recenziójával is érdemes továbbá számot vetni, amennyiben a képzőművészet tárgyában keresünk az életműben írásokat: az első az Igaz Sámuel szerkesztésében megjelent Hébe 1825-ös kiadványáról készített ismertető, amelynek meghatározó részében a zsebkönyv metszeteivel foglalkozik, a második a *Wanderungen durch Pompej* című kötet bemutatása, a harmadik pedig *A’ művészség barátjaihoz* című közlemény, amely három kötetet recenzál – mindhárom írás a Felső Magyarországi Minervában jelent meg.¹⁴

Az elősorolt közlemények mindig valaminek az ürügyén hozzák játékba a képzőművészetről való beszéd lehetőségét, s bár nem egyszer felvillantják a módszeres teoretizálás diskurzusát, végül képzőművészeti részterületek, ismeretterjesztő gondolatmenetek és a személyes élmény közvetítői lesznek.¹⁵ Hogy ne a számonkérés

¹² A cikksorozat részletesebb elemzését lásd korábbi tanulmányomban: BÓDI Katalin, *Gólyafészek és angolkert: az Árkádia-per kontextusai Kazinczy folyóiratközleményeiben és levelezésében*, ItK 2014/6, 820–824.

¹³ Bayer József Kazinczy cikksorozatát ismertető tanulmányában utána jár Johann Nepomuk Höfel személyének, aki 1786-ban született Pesten, s 1804-től volt a bécsi szépművészeti akadémia hallgatója, majd itáliai útból hazatérve Bécsben telepedett le. Johann Peter Krafft édesapjának, Joseph Krafftnak tanítványa volt, elsősorban oltárképeiről ismert. Vö. Bayer József, *Vázlatok a magyar művészet múltjából, I. Kazinczy Ferencz adalékai a magyar művészet történetéhez*, ItK, 1916/2 (26. évf.), 160.

¹⁴ 1. H É B E. Zsebkönyv MDCCCXXV. Kiadta Igaz Sámuel, Felső Magyar Országi Minerva, 1825. febr., 43–47.;

2. *Wanderungen durch Pompeji. Von Ludwig v. GORÓ von Agyagfalva, Hauptmann im k. k. Österreichischen Genie-Corps. Ritter des kön. Sicilianischen militärischen St. Georg-Ordens der Wiedervereinigung. Wien, 1825. - Nyomt. Strauss Antal, egész ivben, velintre. XI. és 178 lap, és XX. egész Tábla és II. Vignette*, Felső Magyar Országi Minerva, 1826. December, 977–983.;

3. *A’ művészség’ barátjaihoz*, Felső Magyar Országi Minerva, 1827. Augusztus, 1339–1342. Recenzált kötetek: *Magyar Pantheon*, kiadta Ponori József, 1825., 1826., 1827.; Mednyánszky Alajos, *Malereische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*, 1826, *Zweyhundert vier und sechzig Donaz*, kiad. Adolph Kunike, 1826.

¹⁵ Nem utolsósorban a szövegek körének meghatározása sem egyszerű, hiszen Kazinczy számos más közleményében tematizálja a képzőművészetet, sok esetben sajátos retorikai eszközként, többek között párhuzamként, példaként, ami nem egyszerűen az adott tézis megerősítését szolgálja, hanem művészetelméleti

gesztusával és a be nem teljesített lehetőség fölötti csalódással kezeljük ezeket a szövegeket, szükségképpen arra kell figyelniük, hogy milyen funkciója is lehetett a képzőművészeti diskurzusnak a folyóiratközleményekben. Az alábbiakban elsőként a *Mesterségek*-cikksorozatot, majd a könyvismertetéseket tartalmazó közleményeket és a recenziókat elemzem, azzal a céllal, hogy a bennük jelenlévő képzőművészeti reflexiókat hozzáférhetővé tegyem a Kazinczy-kutatások számára.

Múzeumi kalauz – első terem

„Felkapom a szót, melyet ez Ujság Kiadója minap a’ 143. lapon teve. Minthogy a’ Mesterség szeretete nem tanító munkákból, hanem a’ remekeknek gondos szemlélésekből merítetik: megnevezek némelly helyeket a’ Hazában, a’ hol azok, a’ kik a’ Mesterség eránt vonszódást érzenek, szemeiket gyakorolhatják, lelkeiket emelhetik.”

A *Mesterségek*-cikksorozat bevezető sorai látványos feszültségben állnak az írás folytatásával, ami végeredményben egy tételekbe szedett felsorolás. A szöveg objektivitását, tudományos karakterét ugyanakkor nem csupán a számozás, hanem a felsorolás koncepciója és nem utolsósorban a folyóirat médiumának nyilvánossága biztosítja, azzal együtt is, hogy az írás személyes vallomásként is értelmezhető. A cikksorozat elemzésében számot próbálok vetni a tárgyalt műalkotások listája mellett a szöveg diszkurzív építkezésével, ami közelebb vihet a publikáció céljának megértéséhez, illetve az említett recenziók értelmezéséhez.

A fent idézett bevezető mondat arra mutat rá, hogy a műalkotások befogadását nem tudományos munkákon keresztül, hanem a személyes megtapasztalásból, a látás egyéni cselekvésével kell megvalósítani, a „gondos szemlélés és a „szemek gyakorlása” azonban arra int, hogy ez a folyamat nem mentes a tanulástól. Az ehhez hozzárendelt válogatás pedig segíti, tanítja a látást, amely folyamat a XVIII. század végi esztétikai gondolkodásban nem

belátásokat is rögzít. Ilyen szöveghely például az Iliászi pörben Kazinczy egyik kommentárja, amelyben a Pheidiásznak ihletet adó Homérosz-sorokat idézi, melléhelyezve a szobor elkészítésének anekdotáját. A közleményben először saját fordítása, majd Kölcsy és Vályi-Nagy verziója olvasható. Természetesen a pörben elfoglalt pozícióját erősíti Pheidiász történetével, vagyis nem a fordítás eredetiségének kérdésével vet számot, hanem Homérosz nagyszerűségét helyezi előtérbe: „Phidiász azon parancsolattal tisztelteték meg, hogy készítené Zeüsznek egy szobrát, melly a’ játékaíró híres Olympiában fogna oltárra állítani. Midőn képzeltét gyúlasztgatá, hogy míve a’ várakozásnak megfelelőhessen, egy Rhapszódoszt halla-meg véletlenül, ki Homérnak e’ verseit éneklé. Megvan a’ mit keresék! kiálta Phidiász; ’s ki nem érzi, hogy a’ hasonlíthatatlan három hexameter, hozzá véve, a’ mit az Istenek’ és emberek’ atyja a’ könyörgő Thétisnek feljebb monda, alkalmas vala a’ Művész’ lelkébe a’ *nagyságnak* azt az ideáját lobbantani, mellyet munkája kívánt.” Élet és Literatura, 1827, 387. és Felső Magyar Országai Minerva, 1826. III. 877.

Hasonlóképpen megkerülhetetlen a képzőművészeti tézisekkel való számvetés például a Rádayokról írt családportréjában, amelyben a péceli kastély leírásában hosszasan foglalkozik az Ovidius-illusztrációkból készített falfreskókkal és az azok alá helyezett, Ráday Gedeontól származó magyar nyelvű hexameterekkel. Vö. Felső Magyar Országai Minerva, 1827. Június, 1225-1233.

spontán folyamatként, hanem tudatos cselekvésként vezet el a szépség entuziasztikus megtapasztalásához.¹⁶

A cikksorozat első két darabja hat tételben¹⁷ a magyarországi katolikus templomokban található festményeket és szobrokat mutatja be, majd a harmadik darabban helyet kapó öt tétel a nem egyházi intézményekben található festményekkel és a szobrokkal foglalkozik. A felosztás alapelve tehát nem elsődlegesen a műalkotás műfaja és médiuma, hanem az a hely, ami végeredményben funkcionálisan együtt létezik a műalkotással, ahová el kell menni, hogy megszemlélhető legyen. Világosan megmutatkozik ebben a vonatkozásban a kegyességi használat és a műalkotásként való befogadás radikális elválasztottsága, ami egyébiránt újra előtérbe helyezi a XVIII–XIX. század fordulóján a katolikus és a protestáns felekezet eltérő képhasználati és képértelmezési módját. A katolikusok, a kálvinisták és az evangélikusok eltérő nyelvhasználat és alapjaiban is különböző oktatási gyakorlata a XVIII. század végére a magyar nyelvhez, a nyelvújításhoz és az irodalmi nyelvhez való viszonyban is lényeges különbségeket mutat, amely eltéréseket Kazinczy a művészetekre való nyitottságban is pontosan érzékel.¹⁸ Míg nyelvi vonatkozásban a protestánsok magyar nyelvhasználat felel meg kizárólagosan a nyelvtisztaság eszményének – bár konzervativizmusuk egyáltalán nem segíti elő az ízlésújítási törekvéseket – addig sem az európai irodalomra, sem az antik irodalomra, sem pedig a korabeli zenére és képzőművészetekre nincs meg a nyitottságuk. Tóth Orsolya megállapítása szerint Kazinczy Winckelmann iránti figyelmében kiemelkedő helyen szerepel a drezdai tudós katolizálása.¹⁹ Winckelmann 1754-ben veszi fel a katolikus keresztséget, miután Drezdában megismerkedik Alberigo Archinto pápai nunciussal, akinek 1757-től a könyvtárosa lesz Rómában. Ez a konverzió vallási értelemben üres tehát,²⁰ praktikusán álláshoz juttatja, s egyáltalán lehetővé teszi számára az antik műkincsek tanulmányozását, mégsem vonható ki belőle a katolikus felekezet képhasználati gyakorlatának esztétikai vetülete, amelynek kegyességi eredete és funkciója van.²¹

¹⁶ Winckelmann autopszia-fogalma, illetve az utánzás-tézisét illusztráló Nikomakhosz-anekdota („Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta –, s akkor istennőnek fog látszani neked.”), valamint Diderot látás- és imitáció-konceptiója arra mutatnak rá, hogy a XVIII–XIX. század fordulójára elsődlegessé válik az esztétikai tapasztalat személyes karaktere. Ennek részletes kifejtését lásd jelen tanulmány előzményében: BÓDI Katalin, *Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban*, It, 2014/3, 293–310.

¹⁷ Az első közlemény négy tételt tartalmaz, pontosabban a negyedik szakasznak csak a felét közli a lapszám, amit a második közlemény eleje egészít ki, majd további két tétel kap helyet benne.

¹⁸ Vö. DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek*, Bp., Universitas, 2009, 334 – 341. (*Poézis, Nyelv és felekezetiesség* c. fejezet)

¹⁹ TÓTH, i. m., (985–987.

²⁰ Vö. RADNÓTI, i. m., 104.

²¹ „Mégis, a szem, a látás növekvő igénye, amely a negyven felé közeledő könyvtáros képzeletét kitölti, s amely

Kazinczy a katolizálás esztétikai vonatkozásait a képek iránti rajongás igazolásaként is rögzíti Friedrich Schlegel esetére reflektálva:

„Aestheticus ember könnyebben lesz pápista mint a' ki nem aestheticus, mert a' catholicusok értelmetlenn cultussa hatalmasan hat az érzékekre, holott a' protestánsoké csak értelemhez szól, és a' mely sokszor értelmes, az az értelem is. Én semmi ok által nem tudnék arra indítani hogy pápista legyek, noha, IV Henrich voltam volna, nem kértem volna tanácsot, vagy engedelmet reá a' kolos-consistoriumtól. Azonba mégis értem, miként történt az illy által térés; — meg lehet hogy a poéta Schlegel azzal a' cselekedettel csak eleven emlékeztetőjét akarta bírni, hogy Romát láthatta.”²²

A műalkotásokhoz való viszony ez idő tájt még erősen összekapcsolódik tehát a felekezeti meghatározottsággal, ugyanakkor a múzeumi kultúra formálódásával is, amely a modern művészetfogalom kialakulásából ered, felmutatva annak történeti tudatát, a művészeteknek a mesterségektől végérvényesen elválasztott rendszerét. A muzealizálódás folyamata együtt jár a szimbolikus térként is értelmezhető helyek (paradox módon sokszor csak szimbolikusan értett és nem valóságos) létrehozásával. Ezekben a specializálódott terekben válik szemlélhetővé a műalkotás (amit tehát sok esetben csak az autonóm művészetfogalom tesz azzá) a látogató befogadói teljesítményében.²³ A Kazinczy által a cikksorozatban ismertetett templomi képeket és szobrokat tehát az esztétikai tapasztalat és a muzealizálódás történeti kontextusában szükséges megvizsgálni.

A jelenlét élményét maguk a leírások folyamatosan játékba hozzák: Kazinczy a hat felsorolt templomban személyesen járt, s pontosan kijelölhető azoknak az írásainak a köre, amelyekben ezekről az eseményekről korábbi íásaiban már számot ad. A Kazinczy-filológia egyik közhelye és jellegzetes textológiai problémája, hogy végeredményben lehetetlen az ultima manus elvét alkalmazni a folyamatos újraírások és a szövegváltozatok miatt.²⁴ Szintén gyakori jelenség a korpuszban az „újrachasznosítás”, vagyis az a jelenség, hogy egy adott szövegegység más és más mediális közegben jelenik meg, amelynek háttérében természetesen ott van az újraírás, a közegváltásnak és a hozzárendelt műfajnak van azonban elsődleges

Róma utáni vágyában is kifejeződik, távoli összefüggésben van azzal a vizuális-orális katolikus diszpozícióval, amely a látványnak méltó helyet biztosít az ige mellett, s bizonyára ez is hozzájárult ahhoz, hogy a végzett teológus számára a vallásváltás környezete előtt ugyan kínosnak, bensőleg azonban elfogadhatónak bizonyult. Róma megér egy misét.” *Uo.* Vö. még Friedrich Kittler megállapításait a jezsuiták „optikai pompájáról”: Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok: Berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Bp., 2005, 68–89. *Laterna magica és a világkép korszaka* c. fejezet)

²² Kazinczy Ferenc Sípós Pálnak, 1809. november 22., 1590. sz. levél, KazLev. VII., 78. Kazinczy Friedrich von Schlegel konverzióját a klasszicizmus változatlan esztétikai normarendszere felől értelmezi, s nem a romantika történelemtapasztalata és kereszténység-konceptiója felől szemléli – példája így Kazinczy számára koncepciójának megerősítését szolgálja az esztétikai érzékenység felekezeti vonatkozásában.

²³ Vö. RADNÓTI, *i. m.*, 19–54. (*I. Bevezető: Autonómia és heteronómia* c. fejezet)

²⁴ Az újraírások az önéletrírói szövegek (és a levelezés) sajátja (vö. ORBÁN László, *A tinta színe = Leleplezett mellszobor: Nyomozások Kazinczy birtokán*, szerk. CZIFRA Mariann, Bp., Gondolat, 2009, 199–247.), de Kazinczy költészetében és fordításaiban is jellegzetesen az alkotói folyamat része.

jelentősége. A *Mesterségek* megírásához Kazinczy több mint két évtizedes utazási élményeket is felhasznál. Példaként: Kazinczy iskolafelügyelőként jár Egerben 1789. októberében, utazási élményeit az Orpheus második száma közli, illetve a *Pályám emlékezetének* szövegcsoportja is több változatban tartalmazza, amelyek mindegyikében hangsúlyos a líceumi freskó leírása.²⁵ A *Mesterségek*-cikksorozatban felhasznált önéletrajzi szövegek arra mutatnak példát, hogy a folyóirat nyilvános befogadói közegében a *Pályám emlékezete* keretében inkább autobiografikusként olvasandó szövegegységek elsősorban a látás és a befogadás személyes, érzéki folyamatára, a perspektíva személyességére vonják a figyelmet, semmint a személyes életpálya konstruálására.²⁶ Kétségtelenül korlátozza a személyesség az elősorolt helyek és műalkotások körét, ugyanakkor vezérfonallá, a határok világos kijelölésévé is válik, amely koncepció a második szakaszban is megmarad.

Az egyházi terek ismertetései rendkívül terheltek adatokkal, olyan megrendelők, művészek, egyházi méltóságok neveivel, akiknek jellemzően a XVIII. század második feléhez kötődik működésük, s akik valószínűleg szélesebb körben is ismertek lehettek – kérdés azonban, hogy a cikk megjelenésekor mennyire volt informatív ereje ezeknek a neveknek.²⁷ Az elősorolt művészek (pl. Maurer, Maulpertsch, Schröpf, Stunder, Hickel, Krakker) nagyrészt bécsi kötődésűek, akik a XVIII. századi magyarországi katolikus templomépítésekben (vagy újjáépítésekben) számos egyházi megbízást kaptak, s emellett

²⁵ *Utazások. Eger, Orpheus*, 59–62. (*Első folyóirataink: Orpheus (Csokonai Könyvtár. Források 7.)*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 2001.); a *Pályám emlékezetében*: 513, 616. (KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kritikai kiadás, s. a. r. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009.). A pápai templom leírása a PEml-ben: *uo*. A váci templom leírása a PEml-ben: 543, 662.

²⁶ Vö. még Orbán László szövegkritikai megjegyzéseivel a *Pályám emlékezetében*: „Kiadásunk műfajelméleti megalapozottságú szövegválogatás helyett gyakorlati szempontokat érvényesített. Ennek oka, hogy Kazinczy önéletrajzi szövegeinek műfaji összemosódnak. Például *Az én naplóm*ban Kazinczy útirajzaíra jellemző alcímet találunk: *Pászthói út*. Az Orpheusban *Útazások* cím alatt megjelent Kazinczy-szövegek a kéziratok eredeti, de törölt címei szerint életrajzként keletkezettek, majd a javítások nyomán megjelent a (fiktív) levél műfajára utaló címzés: »Kazinczy NN-hez; Kassa, Jún. 21. 1789.« (Szemere-tár, 1. kötet, 833–839/6–12). Tehát gyakorlatilag csupán a paratextusok megváltoztatásával három műfajt utazott be ugyanaz a szövegcsoport. Mindez arra a megfontolásra vezetett, hogy a hagyományos műfaji felosztás helyett összefoglalóan önéletrajzi szövegcsoporthoz vagy autobiografikus szövegekről beszéljünk.” PEml., 785. A *Pályám emlékezetében* szükségképpen praktikusán leegyszerűsített műfaji sokféleség a képzőművészeti tárgyú írások esetében kiemelten fontos, ugyanis a személyes jelenlét és a látás tematizálásával az adott szöveg műfaji paktumában hangsúlyossá válnak az olvasó számára a műalkotás befogadásának mintázatai. Amellett érvelek tehát, hogy a *Pályám emlékezetének* teréből kilépve egyáltalán nem lényegtelen a műfaji keret, hiszen a szavak szintén majdhogynem identikus szövegek más és más szempontból nyílnak fel az olvasásnak, amihez ráadásul hozzáadódik a megváltozó mediális közeg.

²⁷ A *Kazinczy Ferenc Művei I.* kötetben (szerk. SZAUDER Józsefné, Bp., Szépirodalmi, 1979, Magyar Remekírók) a szövegközléshez mindössze öt jegyzet tartozik a függelékben, ami azzal együtt is rendkívül kevés, hogy a sorozat maga nem a kritikai kiadás igényével készült. A szöveg jegyzetek nélkül majdhogynem értelmezhetetlen, részben a ma már ismeretlen művészek nevei, részben a képzőművészeti szakkifejezések miatt, amelyeket Kazinczy nagyrészt a németből vesz át. A szövegnek mindmáig ez a legfrissebb kiadása.

jellemzően portréfestőként vagy metszőként dolgoztak.²⁸ Kazinczy a templomok leírásában nem használja a „barokk” jelzőt,²⁹ – leírásai általában is nélkülözik a stílustörténeti terminusok alkalmazását. Nemcsak arról van szó, hogy a ma közhasználatos és hozzávetőlegesen konszenzusos művészettörténeti korszakok és fogalmak taxonomikus elrendezése és struktúrája hiányzik a korabeli gondolkodásból. A 18. századi magyarországi templomépítészet a nyugat-európai mintázatokat követi, ahogyan a templomdíszítés is a korabeli katolikus ikonográfiát követi. Ebben a kontextusban reflektálatlanul van jelen, mint látni fogjuk, Raffaello, Pompeo Batoni vagy éppen Anton Raphael Mengs neve: a festészeti korszakok időbelisége és a korstílusok esztétikai különbözősége teljes mértékben reflektálatlan marad Kazinczy leírásában. Az az indulat, ami Winckelmannban munkálkodik a „trón és az oltár művészete”, illetve nevezetesen Gian Lorenzo Bernini ellen, Kazinczyból teljes mértékben hiányzik. Ugyanakkor Winckelmann esetében történelmietlen lenne a reneszánsz és a barokk tudatos, fogalmi szinten is létrehozott oppozíciójáról beszélni.³⁰ *Utánzás*-tanulmányában az imitáció helyes módját több alkalommal is Gian Lorenzo Bernini látásmódjához és szobrászatához képest, pontosabban annak ellenében határozza meg, az idealizálás helyébe lépő individualizmus és naturalizálást elítélve.³¹ Ehhez kapcsolódik Bernini (vagy egyáltalán a barokk) művészetének időbeli és funkcionális vetülete (az udvari kultúra, az abszolút monarchia és a katolikus reform „kiszolgálása”), ami szemben áll a Winckelmann-féle klasszikus szépség örökkévalóságával és az eredeti kultusztól való megfosztással, vagyis a műalkotás abszolutizálásával. Az idealizálás művészeti gyakorlata és a szépség időtlenségének képzete Kazinczynál is meghatározó, ugyanakkor a *Mesterségek*-cikksorozatban felsorakoztatott műalkotások vonatkozásában reflektálatlan marad az időbeli vagy a stílustörténeti különbözőség. A leírásokban megjelenő személő a műalkotással való találkozás pillanatában újra és újra a szépség abszolút időtlenségét tapasztalja meg, amely mellett mindig hangsúlyos a személyes élmény színre vitele, Raffaellótól Maulpertschig, az egri líceum freskójától a dolgozószoba falára tűzött metszetig.

A templomok leírásában Kazinczy a tájékoztató adatokon túl az imitáció képzőművészeti gyakorlatát, illetve a reneszánszból eredő, s az akadémiai intézményrendszer

²⁸ Johann Jakob Stunder neve mellett nem szabad szó nélkül elmennünk, hiszen őt Kazinczy személyesen ismerte, két portróját is vele készítette el.

²⁹ A barokk jelző a magyar nyelvben 1842-ben jelenik meg először nyomtatásban.

³⁰ A barokk mint korstílus-fogalom megalkotása Jacob Burckhardt, majd tanítványa, Heinrich Wölfflin művészettörténeti kutatásaihoz kapcsolódik. Burckhardt 1860-ban adja ki a *Die Kultur der Renaissance in Italien* című munkáját, Wölfflin pedig az 1915-ben megjelent *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) című tézisében rendezi a reneszánsz és a barokk korstílust bináris oppozíciókba.

³¹ Vö. Radnóti Sándor elemzését az *Utánzás*-tanulmány mint Bernini-cáfolat tárgyában: *i. m.*, 279–320.

által hagyományozódó kánont tematizálja. A pápai templom belsőjéről, a képekről és a szobrokról – a viszonylag hosszas ismertetés ellenére – keveset tudhatunk meg, bár nem érdektelen művészettörténeti szempontból az az anekdota, hogy a Hubert Maurer által készített oltárképet vandál módra körbevágták, mert az előre elkészített keret kisebb volt. Kazinczy egyedül a Mária-kápolnában látható képről ír bővebben, amelyben felismeri Raffaello *Madonna della tenda*jának³² (1514) másolatát: „Tomkins által metszett reze a’ Purling Úr birtokában lévő Originálnak dolgozóasztalom felett függ, ’s nints olly borúlt momentuma életemnek, mellyet fel ne derítsen.” Lényeges kérdés természetesen az eredeti és a másolat viszonya, a festészeti imitáció gyakorlata vagy a festmény és a metszet esztétikai és üzleti relációja. Elsődlegesen azonban a szemlélődés alaphelyzetével érdemes számot vetni: hogyan lehetséges a szentképet a szépségeért csodálni, s mennyire okoz ez konfliktusokat felekezeti szempontból. Ezek a feszültségek valószínűleg nem vonhatók ki a kép korabeli befogadási folyamatából, a festmény, a metszet esztétikai autonómiája csak ezekkel a vonatkozásokkal együtt gondolható el. A kép a templom terében vagy Kazinczy dolgozószobájában másként működik-e a befogadásban? A válasz nyilvánvalóan igen, de a funkcióváltásból, a befogadási forma változásából, a muzealizálódásból eredő paradoxonok megőrződnek. Kazinczynak az egyik levelében pontosan rögzíti ezt a feszültséget egy olyan párhuzammal, amit a reneszánsz művészet gyakorlata termel ki: „*Az újabb mesterség a’ Madonnákat olly czéllal dolgoztatja, mint a’ régi a’ Vénuszokat. Protestáns Poéta is írhat ezekre tisztelő epigrammát.*”³³ A reneszánsz festészet és szobrászat egyik alapvető jellemzője ugyanis, hogy emberábrázolásában az antik testeszményt (testarányokat, érzékiséget stb.) alkalmazza, ami a bibliai figurák és történetek megfestésében sokszor okoz meghökkenést. Vénusz és Mária alakjának párhuzamba állításában az idealizálás fogalma és gyakorlata lehet segítségünkre, radikálisan eltérő kultuszuk és történeteik egyértelműen ellehetetlenítik metaforikus azonosságukat.³⁴

³² A British Museum gyűjteményében is megtalálható metszeten nincs feltüntetve a Raffaello-kép ma ismert címe, csak tematikus megjelölésként annyi, hogy „The Virgin, Child, and St John”, a kép alatti sáv szövegében hangsúlyosan szerepel viszont Raffaello, Tomkins mint Bartolozzi tanítványa, illetve Purling, a korabeli tulajdonos. Kazinczy a PEml-ben (513, 617.) a Raffaello-képet *Madonna della Seggiol*aként, vagyis a *Székes Madonn*aként azonosítja, valószínűleg tévesen hagyományozódik ez a cím, a Tomkins-metszet egyértelműen a *Madonna della tenda* alapján készült.

³³ Kazinczy Ferenc Gróf Dessewffy Józsefnek, 1813. április 21., KazLev. X. kötet, 2420-as levél. Az idézet utolsó mondatában Kazinczy utalást tesz saját „görög értelemben vett” epigrammájára, amit Carlo Dolce Madonna-festményére írt *Dolce’ Madonnája* címmel: „Melly báj, melly fenség, melly isteni bánat ez arczon, / És melly szent megadás ’s gyermeki bizodalom! / Bús anya, mennyei szűz, e’ kép láttatja mi voltál: / Vídulj fel, ’s e’ kép fogja mutatni mi vagy.”

³⁴ A Kazinczy által hozott példa valószínűleg egy vándorló párhuzam lehet a reneszánsz kora óta, egy variánsát Dürertől ismerhetjük, aki az asszimiláció gyakorlatát a következőképpen határozza meg: „*A pogány emberek a*

Kétségtelenül csábító párhuzam a Raffaello iránti rajongásban a *Sixtusi Madonna*³⁵ drezdai recepciója a 18. század második felétől, annál is inkább, mert Raffaello, illetve a hozzá köthető jellegzetes figuraábrázolás rendkívül fontos a neoklasszicista teóriákban az imitációról szóló vitákban. Az élete utolsó évtizedét a Vatikánban töltő festő szentábrázolásai a barokk festészetre is nagy hatást gyakoroltak, a 18. században pedig az tapasztalható, hogy a valláshoz való viszony radikális megváltozása ellenére is nagy kultusza van Raffaello vallási tárgyú képeinek. A *Sixtusi Madonna* című festménye a szentkép muzealizálódásának az egyik közismert példája, amely II. Gyula pápa megbízásából készült oltárképként a piacenzai Szent Sixtus kolostori templom számára. III. Frigyes Ágost szász választófejedelem a képet 1754-ben megvásárolja drezdai képgyűjteménye számára – állítólag egyenesen a templom oltáráról, varázslatos szépsége miatt: a Gyermeket magához ölelő Szűzanya éppen a szent térből való kivonással, s a múzeumi környezetben való elhelyezésével a kegyességi funkciót felváltja a műalkotás autonómiája. Ugyanakkor a kép perspektívája, ami az alulról fölfelé néző, a földet és az eget összekapcsoló emberi tekintetre van szerkesztve, kiiktathatatlaná teszi a vallási áhítatot. Ez a hatás végeredményben megismétlődhet a múzeumi térben is, ahogyan az a winckelmanni esztétikában hangsúlyossá is válik, hiszen az ő interpretációjában maga a művészet lesz vallássá.³⁶

mindenek felett álló szépséget a pogány Abblo istenüknek tulajdonították [...] így mi azt Krisztus Urunkhoz fogjuk mérni, aki a legszebb ember és éppúgy, ahogy Venust a legszebb nőként ábrázolták, mi tisztán ugyanezeket a tulajdonságokat fogjuk felfedezni a Szent Szűz, Isten anyja képében.”Idézi Erwin PANOFKY, *Idő Atya*, ford. LAZÚR Brigitta = *Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József (Ikonológia és műértelmezés 1.), Szeged, JATEPress, 1997, 298.

³⁵ RAFFAELLO, *Sixtusi Madonna*, 1513–1514, 270 x 201 cm, olaj, vászon, Dreza, Gemäldegalerie Alte Meister <http://www.wga.hu/art/r/raphael/5roma/2/03sisti.jpg> (letöltés ideje: 2012. október 28.)

³⁶ Hans Belting elemzése bemutatja, milyen vallási rajongáshoz hasonlatos művészi élményt váltott ki a képet tanulmányozókból 18. század második felében Raffaello festménye, amelyet ekkor a par excellence mesterműnek tekintenek. Belting – Kazinczyhoz hasonlóan – Friedrich Schlegelre, illetve az eltérő katolikus és protestáns képértelmezői gyakorlatra hivatkozik, ami arra mutathat, hogy a jelenség elbeszélésének alapelemei még a XVIII–XIX. század fordulóján rögzülnek és állandó hivatkozási alappá válnak: „A kép a katolikus egyházművészet ismerete nélkül felnőtt művelt németek számára hamarosan a par excellence mesterművet jelentette. Nagyban hozzájárult ehhez Winckelmann is, aki az antikok művei mellett ugyancsak utánzásra ajánlotta a művészek számára. Drezdában a kép hosszú ideig nem is kerülhetett a gyűjteménybe, minthogy »folytonosan a tanulók előtt állt a festőállványon«, írta 1799-ben, az *Athenäum* második kötetében Schlegel, aki hosszú képleírásában jól tanúskodott a zavarodottságról, amelyet a »jámor kép« a protestánsokból kiváltott. »Félő, hogy katolikusokká válnak«, hangoztatták némelyek. »Nem baj az, ha Raffaello a pap.«, válaszolták mások. Schlegel maga nem sokkal ezután ténylegesen katolizált.” Hans BELTING, *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt*, ford. SCHULCZ Katalin és SAJÓ Tamás, Bp., Balassi, 2000, 508. Belting, ahogyan Kazinczynál fentebb láttuk, hasonlóképpen az esztétikai tapasztalatra szűkíti Schlegel katolizálásának okait, amely tézis nemcsak a *Sixtusi Madonna* apoteózisát, hanem a winckelmanni esztétikai elvek kiterjesztését is generálja, ebben a vonatkozásban tévesen. Friedrich von Schlegel katolizálásában azonban egyértelműen nem a klasszicizmus abszolút időtlenségének eszméje, hanem a romantika kereszténység-recepciója és történelemfogalma játszik szerepet, ami óriási különbség – mindemellett azonban kiváló példája az egyidejű egyidejűtlenség jelenségére, illetve a klasszicizmus és a romantika közötti átmenet érzékelésére.

A cikksorozatban a második templom leírása hamar kifut a reneszánsz művészeti kánonra, ráadásul úgy, hogy Kazinczy inszenírozza saját, szemlélődő-megrendülő figuráját az épület hatásának érzékeltetéséhez:

„Alig érzettem valaha magamat kisebbnek 's nagyobbak, mint, midőn ennek tornáczában, véletlenül egy oszlop mellett megállottam, 's az óriási nagyságú 's testű oszlopon végig pillantottam.”

Egyedül a váci székesegyház esetében foglalkozik építészeti vonatkozásokkal, kiemeli a vatikáni Szent Péter Bazilikához való hasonlóságát, de mindezt a figyelmességet végül le is leplezi Kazinczy azzal a pragmatikus alaphelyzettel, hogy egyszer sietve, másodszor pedig már az alkonyi homályban járt a belsejében. Így pótolja ki képzeletében a neoklasszicista kánonnal azt a templombelsőt, amellyel „a' Cardinalis a' Világ' első Templomának miniatűr-Copiáját akará teremteni”. Raffaello *Krisztus színeváltozásának* (1520) másolatát helyezné a főoltárra, a mellékoltárokra pedig Daniele da Volterra *Krisztus levétele a keresztről* (1545 k.) című képét és Domenichino *Szent Jeromosát* (1614) tenné másolatban. Mindhárom festő teljesített rendkívül jelentős egyházi megrendeléseket, festett gigantikus méretű oltárképeket és templomi freskókat – Raffaello négy méter magas táblaképét azonban amiatt érdemes kiemelni, mert a kép értelmezésében jelentős fordulat történik a XVIII–XIX. század fordulóján, ami hatással van Raffaello korabeli kultuszára, illetve a képnek jelentős a szerepe a muzealizáció történetében is. A *Transzfiguráció*³⁷ Raffaello utolsó festménye, amit a franciaországi Narbonne katedrálisa számára készít – azonban halála után a képet Giulio de Medici bíboros Rómában tartja és a San Pietro in Montorio templomban helyezi el. A képet Napóleon 1797-es hadjárata során Franciaországba viteti és a Louvre-ban helyezi el (amelynek gyűjteménye 1793-tól látogatható nyilvánosan). A képet az 1798-as Grand Salon-on mutatják be, majd az 1801-ben megrendezett, több mint húsz képet bemutató Raffaello-kiállítás fő darabja lesz a Louvre Grande Galérie-szárnnyában. A kép párizsi karrierjének csúcspontját Napóleon házasságkötése jelenti Mária Lujzával: a képet az esemény dekorációjaként használják fel, a nászmenetről készült rajzon a *Transzfiguráció* is felismerhető a háttérben.³⁸ A képet hosszú ideig Raffaello művészetének kiteljesedésének tekintik, amiben kétségtelenül szerepe lehet a festő korai halálának, illetve Giorgio Vasari ítéletének, s nem utolsósorban a kép szerkezetében és perspektívaalkotásában megmutatkozó invenciónak. A XVIII–XIX. század fordulójának időszakában éppen a

³⁷ RAFFAELLO Santi, *Krisztus színeváltozása*, 1516–1520, olaj, fatábla, 405 x 278 cm, Vatikáni Képtár

³⁸ Martin ROSENBERG, *Raphael's Transfiguration and Napoleon's Cultural Politics*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 19. No. 2., Winter, 1985–1986., The Johns Hopkins University Press, 193–196.

racionálisan nehezen értelmezhető képszerkezetet vonják kritika alá, vagy éppen emiatt rajonganak érte, amely valószerűtlenség végeredményben csak a hit alázatában, a hívő embernek az isteni nagyságban való megsemmisülésében élhető át.³⁹

Kazinczy a képek elősorolása után a másolók személyére is azonnal javaslatot tesz, egyikük Anton Raphael Mengs, aki a Raffaello iránti tiszteletből veszi fel második keresztnévét – a cseh származású német festő 1741-től tartózkodik Rómában. 1754-ben történő katolizálása után a vatikáni festőiskola vezetője lesz, s nem sokkal később a Rómába érkező Winckelmann barátja, aki benne látja utánzás-fogalmának legpontosabb megvalósítóját. A másik festő, akit Kazinczy alkalmasnak tartott volna a reneszánsz templomi kép másolására, az a Pompeo Batoni, aki már az 1730-as évektől azzal kereste a kenyerét Rómában, hogy az Itáliába érkező Grand Tour-utazók portréját elkészítse az antik romok és egyéb műkincsek díszlete előtt. Mengs és Batoni figurájának kijelölése jól példázza a neoklasszicizmus imitációs gyakorlatát, ami az utánzás utánzásának is nevezhető: Winckelmann Raffaello ugyanis tökéletesen megvalósította az antik művészet szépségének adoptációját, az ő utánzásával tehát szintén megtörténhet a tökéletesség elérése.

A győri templom leírása rendkívül rövid – Kazinczy csupán Maulpertsch freskóira utal, majd az utolsó mondatba helyezi az ízlés finomítására vonatkozó megjegyzését, ami végeredményben az egész cikksorozatra érvényes – miszerint a művészeti alkotások befogadása tanulási folyamat eredménye:

„Melly kár, hogy a' Gazdagok fel nintsenek avatva a' Mesterség' titkaiba, 's néha vakon követik, a' mit más tanátsol, néha a' magok' phantasiájik által még nagyobb kárt tesznek, mint a' tanátstalanok követésével!”

A nagyváradai templom leírása tartalmazza a legtöbb konkrétumot, valószínűleg ezt a helyszínt ismerte mind közül a legjobban Kazinczy. A templom belsejét ezzel együtt is csak röviden jellemzi, ennek során ugyanakkor számos építészeti és képzőművészeti szakkifejezést használ (Architectura, Compositio, tableau, Colorit, Kupola), illetve az ízlésre vonatkozóan bíráló megállapításokat tesz, hasonlóképpen, mint a győri templom esetében.⁴⁰ A főoltáron látható Mária mennybemenetele témájú kép jellemzését csupán a Rubensre való utalással és a zsúfoltság kiemelésével oldja meg. Nagyobb hangsúlyt kap a püspöki palotában található festmények és alkotók leírása: három festményműfajt különít el, a szentképet, a portrét és a

³⁹ Daniel ARASSE, *Az ellenálhatatlan isteni robbanás* = D. A., *Raffello látomásai*, ford. Pataki Pál, Bp., Typotex, 93.

⁴⁰ „A' Váradai Templom imponál mind nagysága, mind pompája által: Báró Patatic Ádám Püspök 's később Kalocsai Érsek mindenben e' kettőt szerette, néha még a' Szépnek kárával is. A' Váradai nem veres, hanem lángoló piros márvány vesztegetve van az oldaloltárokon.” Különösen fontos a színek érzékeltetésében elhelyezett rosszállás: „A' Kupolát Schröpf festette, ha a' kifejezés botsánatot nyerhetne – pokolbeli színekkel.”

„holmi allegorikai tableaukat”, kiemelve, hogy utóbbiak alá a püspök, Patatich Ádám írt latinul két disztichont. A két portréfestő, Hickel és Stunder munkája dicséretet nyer, míg Schröpf bibliai tárgyú képe ismét bírálatot kap a képnézőre tett hatás kiemelésén keresztül, ezúttal az arcképek ellenében: „Ennek darabjairól, kivált a’ Fezületről, melly képzelhetetlenül grell, ijedve szökik a’ szem a’ Therésia ’s József igen szép képeikre, mellyen mind az arcz, mind a’ leplezet bájoló.” A cikksorozat első közleménye ezzel a hangsúlyos kijelentéssel zárul le, s a második darab még folytatja a portrék (Teleki Sámuel, Brunszvik József) és festőik (Stunder, Hickel) dicséretét, hiszen azok „méltók a’ figyelmes tekintésre”. Kazinczy az ő arcképeikről szólva is érzékelteti a portréműfaj jelentőségét, amely majd a nem templomi festményeket méltató szakaszban kap nagyobb hangsúlyt.

A jászói templom a Krakker által készített oltárkép és a freskók miatt kap figyelmet, aminek apropóján Kazinczy a festők Magyarországra hozásának fontosságára, illetve a festészeti alkotások jelentőségére utal:

„Jászonak nagyobb dísz ad a’ Krakker’ festése a’ Templomban, mint a’ Sauberer András által 1790 körül épített roppant Praepositura; mert nagy épületet kiki építhet, ha pénzze van, de Krakkert pénzen nem teremünk. Ezt a’ nagy Mívészt a’ most megnevezett Prépost hozá honnunkba, nem tudom honnan.”

Az elvégzett munka nagyságának érzékeltetésére Raffaello és Rubens templomi festészetét hozza párhuzamként, majd megint csak anélkül, hogy részletesebben írna a templomban látható festményekről, laza asszociációk egymásba fűzésével említ újabb és újabb neveket és helyszíneket. Itt válik egészen pontosan érzékelhetővé, hogy bár látványosan törekszik a katalógusszerű felsorolásra és leírásra, az egyes helyszínek ismertetése során mégis a műalkotások szemléléséből kibontakozó hatás, a lenyűgözöttség és a csodálat alaphelyzete kap hangsúlyt. Ebben a szakaszban valójában Krakker személye, s nem a jászói templom köré koncentrálnak a képzőművészeti kommentárok: Kazinczy, a saját maga által birtokolt Krakker-portrék (Fráter György, Eszterházy Imre, Széchényi Pál) dicsérete után az egri líceum könyvtárának plafonján látható freskót „az ő mesterségének koronájaként” említi. A tridenti zsinatot ábrázoló trompe-l’oeil freskó a barokk templomfestészet térábrázolási technikáját alkalmazva a mennyezetet kupolaként teszi érzékelhetővé a szem számára. A katolikus reform emblematikus eseménye mint a kép tárgya, vagy akár az égi szféra irányába megnyíló építmény nem kap helyet Kazinczy leírásában, sokkal inkább a mesterségbeli tudásra kerül hangsúly a lezáró anekdotában. A történet szerint a püspök a Bécsben működő Maulpertschet hívja meg a líceumi kápolna mennyezeti freskójának megfestéséhez, ám azt olyannyira lenyűgözi Krakker munkája, hogy saját tehetségét alábecsülve lemond a munka

elkészítéséről: „ennek leszállván a’ szekérből az vala első dolga, hogy a’ Bibliothéca’ Plafondját láthassa, ’s felkiáltott: Én ennyit nem tudok!”.

Fentebb már említettem, hogy Kazinczy a cikksorozatban végig előtérbe helyezi a befogadóra (alapvetően őrá, az egri anekdotában Maulpertschre) tett hatást, amivel párhuzamosan elsikkad a műalkotás ismertetése, sok esetben még tematikus szinten is. Ebben az esetben ugyanakkor az is figyelmet érdemel, hogy egy olyan anekdotát olvashatunk, amelynek a tárgya a festészet maga. A festők vetélkedéséről és a műveik megítéléséről szóló történetek idősebb Plinius *Természettrajz*ából hagyományozódtak tovább az újkori művészeti gondolkodásban. Zeuxisz és Parrhasziosz vetélkedése, Nikomakhosz, Apellész figurái természetesen mesterségbeli tudásuk nagyszerűségével válnak közismertté, műalkotásaik csodálatra méltóságát mindig a hatáskeltés, a lenyűgözés, a megtévesztés mértéke teszi nyilvánvalóvá. Winckelmann utánzás-tézise kifejtésében említi Nikomakhosz és Zeuxisz nagyszerűségét,⁴¹ Falconet pedig, a Plinius-fordításához készített kommentárjában a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló anekdota közismertségére utal, illetve XIV. Lajos udvari festőjének, Charles le Brun-nak az egyik képét hozza fel újkori párhuzamként, amelyről egy számár le akarta legelni a bogáncsot.⁴² Krakker és Maulpertsch „vetélkedése” ezen művészettörténeti-anekdotikus hagyomány felől olvasható, ami részben szórakoztatja az olvasót, részben azonban a műalkotások természetéről rögzít olyan téziseket, amelyek a műalkotások esztétikai autonómiájáról vallanak – s ebből a szempontból sem lényegtelen, hogy Kazinczy ilyen hosszasan foglalkozik a templomi képekkel.

A tornai templom Maurer által festett oltárképének szája az utolsó bekezdést Kazinczy, szembeállítva a község jelentéktelenségét a mesterművel, megnevezve a festőt megfizető Keglevics József tornai főispánt, amivel a művészetek magyarországi jelenlétének és terjedésének ismételten hangsúlyozza pénzügyi feltételeit.

Múzeumi kalauz – második terem

A második nagy egységet – amely a cikksorozat harmadik, lezáró darabja – Kazinczy megint csak a műalkotásoknak helyt adó tér alapján hozza létre, s majd az öt pontba szedett felsorolás végére érve válik világossá, hogy miért csak az egyházi színtérrel szembeállítva működik ez a csoportosítás. A „nem templomi festések és faragások” nem kizárólagosan a

⁴¹ WINCKELMANN, *i. m.*, 8.

⁴² Étienne Maurice Falconet szobrász (1716–1791) 1754-től a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagja, a *Szalonok* többszörös kiállítója, Diderot barátja. 1773-ban jelenik meg Plinius-fordítása, az *Histoire naturelle*, idézi KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, ford. HÁZAS Nikolett = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 131–132.

publikusan látogatható gyűjteményekben találhatók, amelyek a korabeli múzeumi formák tipikus, bár Magyarországon akkortájt még meglehetősen ritka képződményei, hanem részben magánpaloták kincsei. Az öt ponthoz nem rendelhető egy bizonyos helyszín vagy személy, ezek a kategóriák részben a műgyűjtés különféle célú formáiként, részben egy képzőművészeti kánon körvonalazásaként olvashatók, és nem utolsósorban Kazinczy személyes élményeihez kapcsolódnak. Ebben a szakaszban Kazinczy mindenekelőtt a műgyűjtésnek és a nyilvános képtáraknak írja meg a sajátos propagandáját. A magángyűjtemények (Koháry Ferenc, Brunszvik József, Marczibányi István⁴³) és az azokból kinövő publikus kiállítóterek (a bécsi Esterházy-gyűjtemény és az egri Fáy-galéria) csak felsorolás szintjén, de tulajdonosaik nevét és nemes cselekedetét hangsúlyosan kiemelve kapnak helyet az első pontban, amelynek konklúziójában nem egyszerűen a műgyűjtés anyagi feltételei, hanem eszmei nagysága is megjelenik:

„Galeriák állítására temérdek pénz kívántatik; e’ szerint a’ nélkül hogy másoknak érdemeiből legkissebbet levonni akarnánk, bátran tészük a’ kérdést: ki tett erejéhez képest többet?”

A második pontban tárgyalt magánpaloták és vármegye-épületek („nagy házaink”) festményeinek, illetve festményekkel történő díszítésük gyakorlatának ismertetésében már kifejezetten az ízlés fogalma kap jelentőséget. A fogalmi kontextus különösen jelentős: az ízlés a fényűzés, a vagyonosság, a tetszés, a tudatlanság és a megtévesztés hálózatában kap helyet, s Kazinczy éles bírálatában végeredményben vereséget szenved:

„Nagy házainkban a’ mi festések vannak, azok csak a’ luxus’ szüleménye ’s a’ Brokantörök játéka. Izlet és előismeretek nélkül vásároljuk a’ mi a’ szemnek tetszik ’s a’ mit a’ csalfaság reánk töl. Ezek is ritka jelenségek.”

A tézisként értelmezhető kezdőmondatokat ismét egy kaotikusnak tűnő felsorolás követi, amelyben tulajdonosok, helyszínek, festők és festményalanyok követik egymást, a megképződő csomópontok mentén azonban mégis megmutatkozik az értelmezés lehetősége. A kiindulásban újra a szemlélődő figurája válik elsődlegessé: az egyéni élmény, a jelenlét, a megtapasztalás érzékisége fogja össze az olvasó számára végeredményben hozzáférhetetlen képanyagot. Az először említett, az Orczy László palotájában őrzött két tájkép (Joseph Fischernek az Orczy-kertet és egy budai látképet ábrázoló munkái) után a figyelem kizárólagosan a portrékra irányul. Az arckép egyértelműen alkalmazott műforma, ami az alkotók számára az egyik legfontosabb jövedelemforrás a reneszánsz festészettől kezdődően, alanyaik, vásárlóik számára pedig többek között a társadalmi rang kifejezője, a társadalmi

⁴³ Marczibányi a régiséggyűjteményének egy részét 1802-ben a Nemzeti Múzeumnak adományozza.

önreprezentáció meghatározó médiuma. A portré gazdasági vonatkozása azonban egyáltalán nem rendíti meg esztétikai jelentőségét, az arc ábrázolása nem kizárólagosan a mai értelemben vett emlékállítás, hanem a reprezentáció egyik módja, az ember megismerésének lehetséges formája, ami nem utolsósorban a festő mesterségbeli tudását is láthatóvá teszi. A francia festészeti akadémia 1667-ben közzétett előadás-kötetében André Félibien az előszóban összegzi a festészeti műfajok hierarchiáját, amelyben a történelmi festészet (integrálva a vallási tárgyú képeket és az allegóriákat is!) kapja az elsőbbséget, amit a portré követ, hiszen az emberalakok ábrázolásával a festő az isteni teremtés tökéletességét utánozhatja.⁴⁴ Az antikvitástól hangsúlyos, de a Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragment*éjével (1775–1778) a 18. század végére a fiziognómia tana és gyakorlata rendkívüli lendületet kap, ami a portré (mediális sokféleségű) műfajára is jelentős hatást gyakorol. A festményként, metszetként, textusként is népszerű portré szerteágazó funkciói (társadalmi reprezentáció, emlékállítás, antropológiai tanulmány, esztétikum stb.) Kazinczy érdeklődésében és életművében is jelen vannak.

Kazinczy a cikksorozatnak ebben a szakaszában ismét nevek elősorolására korlátozza a portrékról való értekezést, vagyis semmi olyan teoretikus kidolgozását nem adja a műfajnak, amit a festett és a metszett arcképek iránti rajongását, vagy biográfiáinak sokaságát ismerve esetlegesen várnánk. Utóbbiak ugyanis jellemzően olyan irodalmi portrék, amelyek leírják a bemutatott személy külső jegyeit, összekapcsolva azokat tulajdonságaival, természetével, amely egység a megismerés ígéretét hordozza. Két olyan megjegyzést tesz a cikkében azonban, ami a befogadó irányából határozza meg az arckép művészi nagyságának feltételeit, azt bizonyítva, hogy nagyon pontos elképzelésekkel bír a műfaj kritériumairól. Elsőként a luxus veszélyére mutat rá az ízlés ellenében, eszerint az előbbi elnyomhatja a művészi érték felismerését:

„Portraiteket aranyozott igen széles rámakban függesztgetünk fel, 's azt véljük, hogy valami szépet bírunk, 's nem látjuk, hogy a' lelketlen arcz, az a' szederjes piros, az a' barnában feketébe tsapó fehér, bántja a' szemet.”

Egyetlen mondatba sűrűsödik a hozzá nem értő képtulajdonos hamis ítélezése („azt véljük, hogy valami szépet bírunk”), a festő mesterségbeli tudásának hiánya („lelketlen arcz”) és a helyesen ítélező befogadói tekintet (bántja a' szemet). A példák sorával vezeti el

⁴⁴ „Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.” Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667. Par A. Félibien. Paris, F. Léonard, 1668, az előszó oldalszámozás nélkül [32–33.]

Kazinczy az olvasót a nagyszerű portrékig, a művészek (Füger, Lampi, Kreutzinger, Oelenhaynz, Weikand, korábról Mányoki, Kupeczky és Dürer nevét említi) és a portréalanyok megnevezésével (Orczy László, Teleki József, Splényi Mihály stb.). Éppen a portré műfajában jelenlévő kettősség, az alkalmiság és a személyesség, valamint a magas művészi érték időtlensége jelenik meg Kazinczy második tézisjellegű megjegyzésében:

„Igy, azon felül, hogy ábrázatjaik azzoknak, a'kiket velek a' természet vagy a' szív érzései
öszeve fontak, általadatnak, egyszersmind olly Mestermíveket is kapnak, melly egykor talán a'
Belvederében lél helyet.”

A portrék vonatkozásában áttételesen megjelenik Kazinczy idealizáció-fogalmának lényege, vagyis a művészet eszményítő teljesítménye a természettel szemben, amely tézis a *Tövises és virágokban A' két Természet* című epigramma jegyzetében kapja a legbővebb kifejtést, de az életmű számos más darabjában is felbukkan. Fórizs Gergely az εις το κρειττον jelmondatát és jelentésrétegeit kutatva arra is rámutat, hogy miként ad Kazinczy képzőművészeti alapozást irodalmi nézeteinek.⁴⁵ A portré műfaja szempontjából érdemes azonban idézni a jelmondat egyik olyan előfordulását, ami Fórizs tanulmányában érthető módon nem szerepel, hiszen nem jelenik meg benne a képzőművészeti gyakorlatnak az irodalmi-nyelvi gyakorlatot illusztráló karaktere. Napóleon valóságos figuráját és művészi ábrázolásait helyezi egymás mellé a francia császár 1805-ös bécsi bevonulásának felidézésével, vagyis itt kifejezetten a portrékészítés művészi gyakorlatához rendeli az eszményítés jelmondatát:

„Niny csakugyan látta későbben Napóleont, Berthiével lovaglott, 's azt írja, hogy Napóleon
eggyikéhez sem hasonlít azon sok képeinek, a' mellyeket láttunk. A' dolog természetes, mert a'
Művész εις το Κρειττον μιμει.”⁴⁶

A „Faragás mívelének” bemutatása a harmadik pontba korlátozódik, ismételten a művészek (Zauner és Ceracchi, akik a bécsi udvar szobrászai, illetve Bosch) és az ábrázolt személyek (Stoll, Born) elősorolásával, és egyetlen szobortípus, a márványbüsztt megnevezésével – vagyis ebben a vonatkozásban is a portré kap hangsúlyt. A cikksorozat egészére jellemző diskurzushoz hasonlóan itt is csak utalás formájában válik hozzáférhetővé egy-egy esztétikai alapelv, ami adott témában orientálhat Kazinczy látásmódjának vonatkozásában: ez jelen esetben a márvány anyagának természetét érinti. Eszerint a márványbüsztek akkor értékelhetők mesterműként, „ha tudniillik az nem kívántatott tőle, hogy a' főket mostani ruhákkal 's hajfodrással dolgozza”. A márvány anyaga természetéből

⁴⁵ FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, It, 2011/1, 451–457.

⁴⁶ PEml, 219–220.

adódóan a nyugalmat, az örökkévalóságot reprezentálja, masszívuma és ridegsége ellenére képes túlmutatni a letisztult formának köszönhetően az anyag emberi megmunkáltságán, s teret nyitni az emlékezésnek,⁴⁷ illetve nyilvánvalóan az eszményítés gyakorlatának.

A negyedik pontban olvasható ismertetésben Kazinczy újra a cikk építkezésének ötletszerűségét mutatja azzal, hogy ezt a néhány sort Adam Friedrich Oeser festőnek szánja: a felvezetésben azt ünnepli, hogy a lipcsei festőakadémia egykori vezetője Magyarország szülöttje. Az országban található munkáinak ismertetésében válik világossá, hogy említését a Kazinczy birtokában található egyik festmény indokolja, ám csak annyit rögzít róla, hogy „csak nem három lábnyi magasságú”. Beszédes lehet azonban a részletekről való hallgatás is. Kazinczy 1794. április 5-én írt levelében (KazLev 2/441) Oesertől egy festményt rendel részletes útmutatással, hogy annak metszetét majd Messiás-fordítása elé helyezze.⁴⁸ Kazinczy kapcsolata nem sokkal ezután megszakad a lipcsei festővel decemberi letartóztatása miatt, Oeser pedig 1799-ben meghal. Kazinczy majd csak Háger Dániel 1801. október 4-én kelt leveléből (KazLev 2/493) szerez tudomást a kép hollétéről, ami után az időközben Kolozsvárra került képet magához szállíttatja. Kozma Gergelynek írt levelében (1802. december 1., KazLev. 2/546) írja meg véleményét a képről: „A’ kép meg nem felel a’ róla támasztott reményemnek: de az *Oesernek* munkája, a’ ki *Magyar* volt, a’ kit egész Európa tisztelt, és a’ ki meghalálózván, nékem új festést nem tehet”. Az újságcikkben Kazinczy pedig csak Oeser magyar(országi) származására és nagyságára tett megjegyzését ismétli meg, a képről való véleményét nem hangsúlyozza.

A cikksorozat utolsó, 5. pontjában Balkay Pál tevékenységének bemutatásán keresztül a „copiák” hasznosságára⁴⁹ hoz példát: a Bécsben tanult festő Kassán állítja ki a Belvedereben készített másolatait. Az alkotók és a képek felsorolásával Kazinczy fókusza ismét kettős, hiszen – cikkének céljából adódóan – magyar kontextusba helyezi az általa nagyra tartott

⁴⁷ A szoborkompozíció kiegyensúlyozottsága, könnyed kecsessége, ugyanakkor a márvány ridegsége és fehérsége azt a nyugalmat reprezentálja, amit Winckelmann rögzít a görög műalkotások utánzásáról írt értekezésében.

Johann Joachim WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* = J. J. W., *Művészeti írások*, ford. RAJNAI László, TÍMÁR Árpád, Budapest, Helikon, 2005², 25.

„Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérel meg, hogy égi természet teremője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsd el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel. Sem erek nem hevítik, sem inak nem mozgatják ezt a testet, hanem valamilyen szelíd áradatként szétáramló égi szellem tölti be mintegy az alak egész felületét.” (87., *A belvederei Apollón leírása*)

⁴⁸ Oeser hírnevét nemcsak akadémiai posztja, hanem kapcsolatrendszere is emeli: pozsonyi és bécsi tanulmányai után Drezdában megismerkedik Anton Raphael Mengsszel, s még Lipcsébe költözése előtt egy évig a Winckelmann-családnál él tanítóként, majd a 60-as években Lipcsében Goethe rajztanára.

⁴⁹ Vö. 3. lábjegyzet.

képzőművészeti kánont. A képekhez fűzött kommentárjai szűkösek, legfeljebb a lista lehet tehát az olvasó számára beszédes:

„Melly szerentse azoknak, a' kik Kassán megjelennek, a' Mengs' hatalmas musculaturájú Józsefét, a' Mengs szép Máriáját az isteni gyermekkel, Guidónak Ártatlanságát, Correggiónak veres öltözetű szenvedőjét, Furínónak Kesergőjét, az Angelica' Ossziáni darabját, 's néhány igen szép főt az Alföldi Iskolából mintegy tükörben ismét megláthatni.”

A festők korabeli kanonikus pozíciója s ezzel együtt Balkay válogatása természetesen fontos kérdés: Mengs korabeli jelentőségét nemcsak itáliai tartózkodása, Winckelmann-nal való ismeretsége és a „régiek utánzása”, hanem még a Drezdában, egyházi megrendelésre készített képei, illetve portréi adják. Correggio, Furino és Guido Reni neveinek kiemelését bizonyosan nem stílustörténeti összetartozásuk indokolja, s ma már inkább másodvonalbeli alkotóknak tekinthetők: a korabeli Bécsben azonban az itáliai festészethez való hozzáférés lehetőségét jelenthették. Ebben a felsorolásban sokkal lényegesebb lehet számunkra a kassai múzeumi térben való kiállítás, Kazinczy ugyanis azt jegyzi le, hogy Balkay ezeket a képeket „köz haszonra rakta ki”. A vallási képek, Angelica Kauffmann Osszián-tárgyú képei, illetve a német-alföldi portrék megismétlik azt a tematikai és stílustörténeti sokszínűséget, ami Kazinczy egész közleményét jellemzi, s ahogyan az a korabeli műértői gyakorlatban is jellegzetes. Ezen a heterogenitáson nem szabad azonban meglepődni, s nem szabad számon kérni rajta Winckelmann antikvitas-kultuszát és Bernini-ellenességét.

Segítségünkre lehet a megértésben Johann Zoffany 1777-ben befejezett festménye, ami az Uffizi képtár Tribuna-terméről készült az angol Charlotte királyné megrendelésére.⁵⁰ A kép terébe helyezett festmények alkotói nagyrészt megegyeznek a Kazinczy által is kiemelt művészekkel (Reni, Coreggio, Raffaello, Rubens, Annibale Caracci stb.) és műfajokkal (szentképek, portrék, mitológiai tárgyú képek). Mindannyian a korabeli akadémiai festészeti kánon részei, amely mérték a műgyűjtés és a múzeumi kultúra gyakorlatában és intézményeiben kap nyilvánosságot a 18. század végén. Kazinczy tehát végeredményben ehhez az intézményi-esztétikai kerethez idomítja a hazai viszonylatban számottevő műalkotásokat, azzal együtt, hogy nem kevés esetben csúsztat, amennyiben több esetben lendületes (erőltetett) asszociációs láncolatokon keresztül hozza játékba az akadémiai kánont, a műalkotások hiányában.

⁵⁰ A kép 1778 óta a királyi gyűjtemény darabja, vö. <http://www.royalcollection.org.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi>

A képről bővebben lásd: BÓDI Katalin, *A látás színrevitele: Johann Zoffany Az Uffizi Galéria Tribuna terme című festményéről – kommentár Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiájához*, 2000, 2013/május, 70–74.

A lezáró bekezdés ismét hangsúlyossá teszi a cikksorozat alapkérdését, miszerint melyek azok a nyilvános terek, ahol a szépművészetek iránt rajongók „gyakorolhatják szemeiket és emelhetik lelkeiket.” Kazinczy felhívássá alakítja a lezárást, amennyiben azt kéri, mások is osszák meg ismeretüket a hazában létező „szépről”, s kifejezetten a nagyszebeni Bruckenthal-gyűjteményről,⁵¹ illetve ígéretet tesz egy Stunder-tárgyú és egy pozsonyi szobrászt tárgyazó cikk megírására – egyik írás sem készül el.

Múzeum shop

Kazinczy képzőművészeti tárgyú recenzióiban természetesen mindenekelőtt a kötetek kiválasztása érdemel figyelmet, illetve az a diskurzus, ami a folyóirat olvasója számára hozzáférhetővé teszi az adott kötetet. Nem szabad azonban megfedkezni a műfaji szempontokról sem az értelmezésben, hiszen ezekből a könyvismertetésekben szükségképpen hiányzik a disszertatív jelleg, ugyanakkor jellemzően ismétlődik néhány olyan tézis, ami Kazinczy művészettelfogásából ismerős.

Az Árkádia-per utolsó Kazinczy-kommentárjának vizsgálatában (*Még egygy szó Arkadiáról*, Hazai Tudósítások, 1807. I. 47. sz. toldalék, 389–391.) megkerülhetetlen a vita mint kontextus, illetve a perben a Kazinczy által elfoglalt pozíció: ő az érveit az *Et in Arcadia ego*-felirat mellett következetesen a képzőművészetből, nevezetesen Nicolas Poussin *Et in Arcadia ego* című festményéről veszi, amelyet Charles Paul Landon németül is kiadott metszetgyűjteményéből⁵² ismer. Kazinczy hosszasan idézi a német nyelvű kiadvány kommentárját a Poussin-kép vonatkozásában, ami természetesen az ő Árkádia-koncepcióját erősíti. Az idézet első egysége Árkádiát mint a pásztorok lakhelyét mutatja be, majd a második egységben egy rövid képleírás kap helyet, ami röviden bemutatja a festmény alakjait és feliratát, a következő kommentárral: „Mely értelem van benne a’ legnemesbb egyszerűséggel kinyomva.” Ez a tézisként is érthető állítás biztosítja a Poussin-kép 18–19. század fordulóján tapasztalható irodalmi karrierjét, ami a kép címének hibás fordításából ered

⁵¹ Kazinczy 1816-ban erdélyi utazásai során eljut a szebeni gyűjteménybe, de nincs jó véleményével az 1803-ban elhunyt gyűjtő ízléséről: „De szíves tiszteletem mellett, mellyet szívesebben nálamnál a’ nagy férjfiú eránt kevés Magyar-Magyar, sőt kevés Szász-Magyar érezhet, ki kell mondanom, hogy ő a’ festéshez olyan formán érte mint Mummiusz a’ Korinth’ kirablásakor.” KFM, *Erdélyi levelek*, s. a. r. SZABÓ Ágnes, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 45.

⁵² Elsőként a *Magyarázó jegyzések a’ Csokonai sírköve eránt tett jelentésre* (Hazai Tudósítások, 1806. I. 30. sz., 252–255.) című közleményben hivatkozik Poussin festményére és Landon kötetére, amely utalást meg is említ a *Még egygy szó Arkadiáról* című közleményében. A festmény adatai: Nicolas POUSSIN, *Et in Arcadia ego*, 1637–1639, olaj, vászon, 185 x 121 cm, Musée du Louvre, Paris, <http://www.wga.hu/art/p/poussin/2a/18arcadi.jpg>
A kiadványsorozat franciául: *Annales du Musée et de l’École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, Paris chez C. P. Landon de l’Imprimerie Royale, An 9 (1801) à 1835, 44 volumes, in-8.; németül: *Französische Kunst-Annalen*, herausgegeben von C. P. Landon, Müllhausen, 1802–1809.

(‘Árkádiában életm én is.’).⁵³ Vagyis Poussin festménye helyesen képes imitálni az antikvitás ideális szépségét, ami – az Árkádia-perben Kazinczy által elfoglalt pozíció szerint – példa lehet az irodalom és egyáltalán az ízlés finomítására. A közlemény második felében Kazinczy a Landon-sorozatot mutatja be, illetve az Árkádia-per kontextusától távolabb lépve már kifejezetten a kiadványban megjelenő klasszikus akadémiai kánonnal ismerteti meg az olvasót. Felsorolásában a *Belvederei Apolló*, a *Velletri Pallas*, *Domenichino Szent Jeromosa*, *Raffaello Transzfigurációja*, a *Belvedere Torzó* és *Daniele da Volterra depozíció-képe* jelenik meg, ami – a klasszicista művészetszemlélet értelmében – így elmosza az antikvitás és az újkor közötti időbeli távolságot a klasszikus szépség időtlenségében. A korabeli festők közül a neoklasszicizmus közismert francia művészeit nevezi meg Kazinczy (Jean-Baptiste Isabey, Jacques Louis David és Robert Lefèvre, akik nem utolsósorban Napóleon megrendeléseinek köszönhetően tettek szert hírnevükre). Az újságcikk utolsó harmadában jelenik meg az a gondolat Kazinczy diskurzusában, ami a *Mesterségek*-cikksorozatban előtérbe kerül öt évvel később:

Hazánkban melly felette kevés az, a’ ki a’ Mesterséghez ért, a’ kinek szeme a’ szép’ érzésében gyakorolva van, sőt a’ ki csak azt is tudná hogy az efféle ismérteket honnan kell méríteni! Azt tartom, tehát, hogy valóságos szolgálatot nyújtok a’ Hazának, ha kimutatom, mellyik az az út, melly e’ Szentségekhez vezet, ’s ez által az ízlést terjeszthetem.⁵⁴

Míg az Árkádia-pert lezáró Landon-kommentárban és a *Mesterségek*-cikksorozatban hangsúlyos a képzőművészetek értő befogadásának és az ízlés finomításának célként való megfogalmazása, a későbbiekben elmarad ez a tézisjelleg a folyóiratban megjelent írásokban. A Felső Magyar Országi Minerva 1825-ben 1826-ban és 1827-ben közöl recenziókat Kazinczytól képzőművészeti tárgyban, amelyek igazodnak a csaknem két évtizeddel korábban megfogalmazott tézisekhez. A Kassán kiadott lapot Dessewffy József támogatja mecénásként, emellett az ő iskolás klasszicizmusa határozza meg a lap szerkesztését – vagyis a Minerva ekkor, 1825-ös megindulásakor már meglehetősen maradi irodalmi ízlésről ad számot: az Aurora almanach már 1822-től megjelenik, s a következő évben adják ki az Élet és Literatura első lapszámát. Így simul bele Kazinczy képzőművészeti ízlése ebbe a kései klasszicizmusba, ahogyan a Hébe 1825-ös metszeteit ismerteti az első negyedéves lapszámban: pontosabban a metszetek ürügyén beszéli el újra korábbi közleményeiből már ismert képzőművészeti preferenciáját. A recenzió első egyharmada csak a zsebkönyvet díszítő rézmetszetekkel foglalkozik, ami egyrészt az akadémiai kánon időtlen szépségfogalmát, az imitáció

⁵³ A felirat értelmezéséről és képzőművészeti kontextusáról lásd Pál József idézett tanulmányát, PÁL József, *i. m.*, 159–169.

⁵⁴ Hazai Tudósítások, 1807/47, 391.

gyakorlatának mediatizáló teljesítményét propagálja („a’ Megváltó, Blaschkétól, pontozott munkában, Caracci Hannibál után, képzeltetheti velünk, millyen lehetett a’ Phidiász’ Jupitere”), ami ugyanakkor összekapcsolódik a befogadás személyes érzelmességével és a kifejezhetetlenség toposzával („De itt érzeni kell és hallgatni, nem szóllani.”). Hasonlóképpen fontos Kazinczy képzőművészeti ízlés-fogalma szempontjából a Ferenczy-féle *Graphidion*, vagy a *Pásztorlányka* című szoborról készített réz ismertetése, amelyben a magyar képzőművészet alapító aktusát látja a recenziós: ⁵⁵

A’ harmadik tábla bennünket Magyarokat még közelebből érdekel: imhol a’ mi Ferenczynk’ *Graphidion*a (így nevezzük-el mi a’ rajzoló-leányt a’ rajzolást, festést jelentő görög szótól; mert a’ Pásztorleány a’ dolgot közelebből nem bélyegzi). A’ Mesterség’ Mythológiája szerint egy leány, szerelmes andalgásában a’ tenger’ szélén, még a’ Rajzolás’ feltalálása előtt, vesszejével egy figurát vona a’ fövényben, és íme a’ csuda! a’ rajzolat a’ fövényben a’ szeretett ifjú’ profilképét adá! a’ lyány látja ezt, ’s lelkében az a’ gondolat támad, hogy így tehát lehetne képét adni minden tárgynak, ’s ez a’ feleszmélet lesz a’ Mesterség’ feltalálásának szempillantása. A’ kezdő Ferenczy választhata e méltóbb tárgyat első munkájára mint a’ Mesterség’ kezdetét? Valóban neki e’ gondolatot egy kegyes Isten adá. – A’ Plastica’ (faragás) műveiről az ítélhet méltólag, a’ ki magát látta a’ művet, Recensensnek pedig e’ szerencséje még nem leve: s’ valljuk-meg, a’ szobrok’ legnemesbb nemei a’ fenn-állók, mert azok láttatják a’ növés’ szépségét ’s a’ ködlepel’ lefolytának szép játékát: de itt a’ történet, melyet adni kelle, nem állást kívánt, hanem guggolást: ’s ilyen a’ Bernini’ Vénusza is, melly bizonyos tekintetben megelőzi a’ Mediciszi Vénuszét; inkább illvén a’ ruha nélkül talált asszonyi szeméremhez

Az 1826. évi negyedik negyedévi lapszámban megjelent közlemény Ludwig Goro von Agyagfalva, vagyis Goró Lajos 1825-ben Bécsben megjelent *Wanderungen durch Pompeii* című munkáját ismerteti. Nem lehet feladatunk a kötet nagyszerűségének méltatása, annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy a dévai születésű hadmérnök munkája a korabeli Európában is nagyszerű. A szerző ugyanis itáliai szolgálata során 1821-től Nápolyban tartózkodott, ahol szabadidejében a pompeji ásatásokat látogatta, s igen komolyan elmélyedt az eltemetett város kutatásában, s képzőművészeti affinitása is kiemelkedő volt: rajta kívül tizenegy művész dolgozott a kötet illusztrálásán. ⁵⁶ A 18. század végére módszeressé váló ásatások rendkívüli hatást gyakoroltak a korabeli Európára, Pompeji és Herculaneum jelentősen módosította az újkortól érvényes antikvitásképet, így Goró munkája nem lehetett érdektelen: Pompeji részletező leírása és vizuális újraképzése jól illeszkedett a személyes megtapasztalás és az érzéki befogadás eszményéhez. Kazinczy ebben a recenziójában sajátos utat választ: kivonatolni próbálja a kötetet, aminek köszönhetően hozzáférhetővé teszi

⁵⁵ A szoborról és a Kazinczy-életműhöz való további kapcsolódásairól a tanulmány lezárásában írok bővebben.

⁵⁶ Goró életútjáról bővebben: PAPP Júlia, „... csak karddal, hanem pennámmal is használni...” *Adatok Agyagfalvi Goró Lajos (1786–1843) hadmérnök életrajzához és pályaképehez*, Századok (142) 2008/3. 673–696.; uő., *Adatok Goró Lajos itáliai régészeti kutatásaihoz és erdélyi hadmérnöki tevékenységéhez = Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között: Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*, szerk. ORBÁN János, Marosvásárhely – Kolozsvár, 2011, 235–248.

Pompeji történetét a magyar olvasóknak, illetve közli a Goró által használt korabeli Pompeji-szakirodalmat. Ami ezt a rezümét mégiscsak lényegessé teszi a kötet témáján felül, az a szövegben színre vitt átélése a város bejárásának – Kazinczy arra mutat példát, hogyan lehetséges az olvasás által jelen lenni és érzéki tapasztalatot szerezni:

E' szerint a' ki a' könyvet forgatja, minden nyomon tudja, hol áll, és mit lát. – Melly szívet-borzasztó, szívet-elkeserítő, 's szívet-emelő látvány! Egy két perczenés alatt az után, hogy e' gátorba béereszkedénk, tizen-nyolcz századot ugránk-viszsa, 's azon úczán, azon köveken járunk, a' hol Cicero, kinek Pompéjiban is vala háza, 's igen kedves háza, bizonyosan járt; 's azokat a' falakat látjuk, mellyeket az ő tekintetei is megszenteltek. De az ő háza még fel nincs találva. – Nem fosztjuk-meg Olvasóinkat a' meglepetés' örömétől, de nem késhtünk elmondani, hogy itt egy nagy Író' házáat is látni fogják, és már megtisztítva szemetjeitől. –⁵⁷

Az idézet végén tett ígéret és késleltetés a folytatásban ismertetett Sallustius-házra vonatkozik, amivel hosszasan foglalkozik a cikk, többek között a Dianát és Akteónt ábrázoló falfestés és a házhoz tartozó kert bemutatásával. A Sallustius-ház iránti kiemelt figyelem nyilván nem lehet független Kazinczy hosszasan készülő Sallustius-fordítását, ami végül csak halála után jelent meg.⁵⁸

Az 1827-ben, szintén a Minervában megjelent recenzió három kötet ismertetését vállalja, egy portrégyűjtemény és két illusztrált útikönyv kerül egymás mellé a szövegben, amelyeket nemcsak a metszetek képzőművészeti értéke, hanem magyarországi vonatkozásuk is összeköt. A cím, *A' Művészség barátjaihoz* mindenek előtt a megszólítás személyességét és a műalkotások befogadásának hétköznapi gyakorlatát viszi színre. A *Magyar Pantheon* című, elsőként ismertetett kötet a vármegyei követek portréit tartalmazza, a portréalanyok egyszerű felsorolása mellett azonban a portréesztétikai kommentárookra kerül hangsúly a bevezetésben. A portré fiziognómiai karaktere és az ábrázolt személy megismerésében kijelölt feladat itt szembekerül az eszményítés gyakorlatával, a klasszicizmus imitációs praxisával:

Nem azon törekedett, hogy a' fejnek az ideálozás által több nemességet 's kedvességet adjon, a' mit az első rendű Mívészek mindég tesznek; hanem hogy ezen hisztoriai tekintetben nevezetes arcokat a' szerint adhassa, a' hogyan őket a' tükör kapja-fel; 's a' ki azon gondra tekint, mellyel Lütgendorf [a rajzoló és a metsző] mindenikének nézését, haját, ruháját, álmélkodást érdemlő különbözőésekben adja [...] Az arc magán hordja a' mit az emberről mondhatni [...]

A két magyarországi tárgyú utazási album ismertetése a fenti portrégyűjteményhez hasonlóan inkább praktikus adatközlő, ugyanakkor a *Malerische Reise*-kötet bemutatásában

⁵⁷ FMOM, 1826/4, december, 979.

⁵⁸ Folyóirat-közleményei adnak számot a fordítás készülésének folyamatáról: *Jelentés Sallustiusnak magyar fordítása felől*, Baronyai Decsi János által. 1596. kisdéd 8 rétbén, Erdélyi Múzeum, 1815. 3. füzet, 176–177.; *Kazinczy' Előbeszéde az általa fordított Sallustiushoz; a' Cicero' első Catilinariájának első fejezetével. Előbeszéd Sallustnak Fordításához*, Kedveskedő, 1824. I. 42. sz., 329–335., I. 43. sz. 337–343.; *Magyarázatok Sallustiusnak fordításához*, Élet és Literatúra, 1829. Negyedik kötet, 165–191. A fordításról és történetéről lásd: Horváth Balázs, *Kazinczy Ferenc Sallustius-fordítása*, Corollarium, 2. évf., 2014, 4–16.

az egyes metszetek részletező képleírásokban válnak az olvasó számára hozzáférhetővé. A kötet belső címlapja mellett álló metszet leírásában érvényesül a legrészletesebben a szemlélődés személyessége és a tekintet konstruáló ereje,⁵⁹ ami a kép szöveg általi hozzáférhetőségét sem vonja kétségbe. Kép és szöveg kapcsolata a kötet ismertetésének felvezetésében már fókuszba került, amely gondolatmenetben a kép egyértelműen a szöveg alárendeltjévé válik, hiszen nem képes annak narratív teljesítményét helyettesíteni:

„[...] igen szép 's a' rajzolatokhoz illő a' Typographus' munkája; és nem örvend e minden Olvasó, hogy a' textust hozzá a' tudományai, 's lelke és nemes szíve által köztünk annyira tiszteletes Báró Mednyánszky Aloyz dolgozta? 's úgy dolgozta, hogy ne a' Munka láttassék a' Rajzolatok' kedvéért készülvén lenni, hanem azért ezek. A' textus nem csak a' holt természetet festi előttünk, hanem mind azon nevezetesebb történeteket, mellyeknek emlékezete e' varázs völgyön lebeg.”

Tanulságok helyett

A Magyar Nemzeti Galéria 2010. november 5. és 2011. április 3. között megrendezett *Nemzet és művészet. Kép és önkép* című időszaki kiállításon Ferenczy István *Pásztorlányka* című szobra, illetve a szintén általa készített Csokonai-büszk várta a kiállítótérbe lépő látogatót: ebben a pillanatban megvalósulhatott Kazinczy művészetszménye, ami nem egyszerűen a régi mesterek utánzásában, hanem az akadémiai kánon meghonosításában látta a nemzeti művészet felemelkedésének egyik lehetőségét. A Rómában tanuló magyar szobrász Bertel Thorvaldsen tanítványaként és Canova rajongójaként készíti el a szobrot, amiben persze benne van Winckelmann utánzás-tézisének jól ismert paradoxona: „Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása.”⁶⁰ A görög szépségeszményt követő *Pásztorlányka* mellett a Csokonai-figura magyaros öltözete és babérkoszorús feje a nemzeti művészet alapításának gesztusát teszi hangsúlyossá. *A szép mesterségek kezdete* címmel is illetett *Pásztorlánykát* Ferenczy 1822-ben hazaküldi Rómából, amely gesztus szimbolikussága nyilvánvaló, s teljes mértékben illik Kazinczy elképzeléseivel a szépművészetek magyarországi státusáról és a hozzá kapcsolódó feladatokról.

⁵⁹ „A' Könyv' cím-lapja előtt áll Váralja, Thuróc Várm. egygyike a' legbájosbb tábláknak. Jobbra emelkedik a' kösziklás oldalú, és kékelő fenyők által elborított hegy, mellynek ormán a' levegőben lebeg a' még nem minden részeiben elhagyott Vár, 's annak alatta fekszik a' Helység a' maga Klastromával, a' Vág' bal szélén. Ezzel ált-ellent nyúl-be egy föld-nyelv, 's nyesett topolyájinak képe játszik a' víz' tükörében. A' kép' fenekében egy bokros, erdős szigetecske, 's ez megett egy viola-szín hegy, és legtávolabb egy rózsaszínnel elöntött rengeteg. A' lég estvelgyést mutat; a' kép' elején pedig egy Sáfrányos vezeti portékákkal megrakott lovát, míg neki egy itt-lakos az utat mutatja.”

⁶⁰ WINCKELMANN, i. m., 8.

Kazinczy, amikor tudomást szerez a szobor hazaküldéséről, levélben keresi fel a még Rómában tartózkodó Ferenczyt, amelyben elküldi számára szoborra írt epigrammát, amelyben kifejezetten a művészet és az alkotás mibenlétéről, a produkció és a recepció izgalmas metonímiájáról vall *Ferenczy' Graphídionára* címmel.⁶¹ Az 1823-as levélből az a csattanónak sem utolsó információ birtokába juthatunk, hogy Kazinczy még azelőtt írja meg az epigrammát, hogy látta volna a szobrot.⁶² Az epigramma a Hébe Zsebkönyv 1825-ös kiadásában jelent meg a szoborról készített metszettel szomszédos oldalon,⁶³ de ismerve tehát a megírás körülményeit, ironikusan szemlélhetjük az epigramma mint olyan képfelirat-funkcióját, ami kényszerűen nem tartalmaz semmi konkrétumot Ferenczy szobráról, helyette a művészet allegóriájának megfogalmazása válik tárgyává. Az epigramma egy sokszoros kicsinyítő tükör, ami egyszerre vall általában a művészet, illetve Ferenczy szobrászművészetének és Kazinczy esztétikájának hitvallásáról az ut pictura poesis-elv evidenciájával leírás-kérdés-válasz-válasz szerkezetben. Ráadásul a látás tevékenysége is megszorozódik: a pásztorlánykát és az általa rajzolt arcot a szobrász és a költő figyeli, a szobrászt pedig a költő az alkotás mindannyiukra vonatkozó tevékenységében. A Graphidion figurája a rajzolás, a képi ábrázolás feltalálásának allegóriája, akit áttételesen Ámor tanít meg szerelmese portréjának elkészítésére, ez az amit a szobor maga kifejezhet.⁶⁴ Ennek reflektálttá tétele történik meg az epigrammában a szobor nézőjének gondolataiban, aki a pásztorlányka figuráját és cselekvését Ferenczyre vonatkoztatja az utolsó sorban: „*S leckéjét együtt vette Ferenczy velem.*” A Graphidion megszólítója azonban a szerelmes pásztorlányka és a remekművet alkotó szobrász mellett a költő ars poeticáját is láthatóvá teszi a negyedik sorban, a harmadik sorban megfogalmazott kérdésre adott válaszként, amivel a Graphidion

⁶¹ *Lyányka, találva van ő, s te mosolygva csodálod, hogy arcát*

A homok ily' hűven szökteti vissza feléd.

Szólj, ki vezette karod? ki sugalta kebledbe, hogy ezt merd?

Ah! neked e hevülést egy kegyes isten adá. –

„Ámor hagyta, hogy őt újjam rajzolja szeretve,

S leckéjét együtt vette Ferenczy velem.”

⁶² „Ezen Epigrammára gyűlaszta engem az, a' mit az Úr' Lyánykája felől az Igaz' Barátom' Ujságlevelében olvastam, mert még nem látám a' szobrot.” Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1823. január 17., KazLev. XVIII. kötet, 4150. levél.

⁶³ Hébe, 1825, [adatai, oldalszám]

⁶⁴ „A' Mesterség Mythológiája szerint egy leány szerelmes andalgásában a' Tenger szélén, még a' Rajzolás feltalálása előtt, vesszejével egy figurát vona a fövényben, és íme, a' csuda! A' rajzolat a' fövényben a' szeretett ifjú profilképét adá! A leány látja ezt, 's keblében az a' gondolat támad, hogy így tehát lehetne képet adni minden tárgynak, 's ez a' feleszmélet lesz a' Mesterség feltalálásának szempillantása.” Kazinczy Ferenc, *Könyvbírlás, Hébe MDCCCXXV*, Felső Magyar Országai Minerva, 1825. február, 43. Kazinczy ezt a részletet megküldi levélben Ferenczynek engedélyeztetésre január 4-én, de kicsi a valószínűsége, valóban számított-e Ferenczy beleegyezésére, aki Rómában tartózkodott: ennyi idő alatt nem érkezhett meg válasza, inkább csak egy sajátos gesztusról lehet szó Kazinczy részéről. Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1825. január 4. KazLev. XIX. 4442. levél

jelentőségét nyilvánvalóan messze elvonatkoztatja az egyszerű pásztorlányka bájos figurájától: „*Ah! Neked e hevülést egy kegyes isten adá.*” A már idézett 1823-as levelében, amelyben Kazinczy a megírás körülményeiről ír, a pásztorlányka allegóriáját pontosan feltárja a harmadik sorban feltett kérdések („*Szólj, ki vezette karod? ki sugalta kebledbe, hogy ezt merd?*”) magyarázatával, s nem érdektelen az epigrammai és a prózai diskurzus működésének különbségeire való reflektálás sem:

„Epigrammámnak harmadik Distichona, általöntve a' poetai (sokat hallgatva mondó) beszédből a' prózai (mindent elmondó) beszédbe, ezt jelentheti: – Ámor vezete e' találmányra, 's bízta, hogy szerencsés leendek, ha munkámat con amore dolgozom. Ferenczy meghallá a' leczkét, követte azt, 's úgy lőn szerencsés az én képem dolgozásában, mint én valék az arc' rajzolásában.”⁶⁵

Az ábrázolás ábrázolásának játékára rakódik rá az epigramma sűrítő képisége, amelyben a szerelmes pásztorlányka és a szobrász alkotótevékenyége mellé, illetve fölé rendelődik a költő szemlélő-értelmező tevékenyége: ezt a hármas ábrázolást sűriti tehát a *Graphidion*ra írt epigramma hat sora.

A *Pásztorlányka* címvariációi, vagyis a Kazinczy által használt, illetve a Ferenczy által adott megnevezés – a *Graphidion* és *A szép mesterségek kezdete* – képesek metaforikusan sűriteni Kazinczy művészetelméleti téziseit és ízlését, s rámutatni az alapító aktussal a nemzeti szépművészet (egyik lehetséges) irányára. Kazinczy, amint a tanulmány bevezetőjében hangsúlyossá tettem, nem szintetizálja képzőművészeti koncepcióját, annyi azonban bizonyos, hogy a *Mesterségek*-cikksorozat és a recenziók mellett életműve egészébe beleszővi a képzőművészet-esztétikai nézeteit, ami különösen erős például a görög értelemben vett epigrammáknak nevezhető verseiben, amelyek a „múzeumi bolyongásoknak” egy rendkívül sűritett és absztrahált módját valósítják meg.

Az alapító szándékokon azonban túllép az idő: a működő művészeti élet alappilléreinek tartott intézmények Pesten csak az 1830-as évek végén és az 1840-es évek folyamán jönnek létre: a korabeli művészeti életről keresztmetszetet nyújtó kiállítások szervezését az 1839-ben alapított Pesti Műegylet vállalja, 1846-ban nyit meg a Nemzeti Múzeum új épülete, ami nyilvános képarként kezd működni, s ugyanebben az évben alapítja meg Marastoni Jakab az Első Magyar Festészeti Akadémiát. Annyi bizonyos, hogy a század első felének képzőművészeti gyakorlata alapvetően Bécs-központú, ugyanakkor az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni politikai helyzet radikálisan hatást gyakorol a szépművészetekre, amennyiben a nemzeti-historizáló témák és a nemzeti panteon hosszú ideig uralni fogják a

⁶⁵ Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1823. január 17., Kazlev. XVIII. kötet, 4150. levél.

század második felében azt a nemzeti kánont, amelyben a morális alaphelyzet nem egyszer felülírja az esztétikai vonatkozásokat. Ez a folyamatba helyezés azonban Kazinczyt (és nyilván Ferenczyt is) torzító narratívába helyezi, s visszaolvassa rá a későbbi korszakkonstrukciókat és képzőművészeti alapfogalmaikat – emiatt is válik megkerülhetlenné a képzőművészeti tárgyú szövegek (továbbá a képek, a szobrok, a metszetek stb.) újraolvasása. A perspektívák letisztázása és pontosabb kijelölése sem mentesít azonban attól a belátástól, hogy Kazinczy képzőművészeti téziseit szintézisekben nem lehetséges tanulmányozni, a töredékek hálózatba rendezése azonban bizonyosan lényeges belátásokhoz vezethet.